

HISTOIRE
DE LA
LITTÉRATURE FRANÇAISE

DU MÊME AUTEUR

LES DISCIPLINES — Grand Prix de la Critique (Marcel Rivière).
LA « COCARDE » DE BARRÈS (Nouvelle Librairie Nationale).
LES COMPAGNONS DE L'INTELLIGENCE (Renaissance du Livre)
LA POÉSIE FRANÇAISE MODERNE (Gauthier-Villars)
VAINS ENFANTS DU LOISIR (Le Divan)
LA DESTINÉE TRAGIQUE DE GÉRARD DE NERVAL (Bernard Grasset).
VIE DE SAINT BENOÎT LABRE (Albin Michel)
LA COMPOSITION FRANÇAISE PRÉPARÉE. (Didier).

ÉDITIONS

ŒUVRES D'ANDRÉ CHÉNIER, avec introduction et notices, 3 vol. (La Cité des Livres)
ŒUVRES DE GERARD DE NERVAL, 10 vol., chacun précédé d'une introduction. (Le Divan)
SYLVIE, LÉO BURCKART ET AURÉLIA, de *Gérard de Nerval*, avec introduction et notes. (Éditions du Rocher).
ŒUVRES DE MAURICE DE GUÉRIN, avec une introduction, 2 vol. (Le Divan)

HENRI CLOUARD

*HISTOIRE*¹⁷⁶
DE LA
LITTÉRATURE
FRANÇAISE

*DU SYMBOLISME
À NOS JOURS*

★

DE

1885 à 1914

ÉDITIONS ALBIN MICHEL
22, rue Huyghens, 22
PARIS

IL A ÉTÉ TIRÉ DE LA NOUVELLE ÉDITION
DE CET OUVRAGE :

50 EXEMPLAIRES SUR VELIN DE RENAGE,
DONT 40 NUMÉROTÉS DE I A 40,
ET 10 HORS COMMERCE NUMÉROTÉS DE I A X.

Droits de traduction, reproduction et adaptation
réservés pour tous pays.

Copyright Éditions Albin Michel, 1947

AVANT-PROPOS

Peu d'âges littéraires ont montré plus que le nôtre de richesse et d'éclat. Les inquiétudes, les angoisses, les malheurs du pays n'ont à aucun moment ralenti, diminué, découragé dans son élite la prodigieuse vie de l'âme et de l'esprit. Les grands noms sont nombreux; autour d'eux, les noms brillants, délicats ou solides rassemblent une multitude qui stupéfie. C'est d'ailleurs pourquoi on a de la peine à les ordonner en un clair tableau.

La littérature contemporaine coïncide avec la Troisième République guérie des blessures de 1870, contrainte de suivre une route difficile, mais cependant devenue prospère, mère glorieuse d'un Empire, nation victorieuse, déclinante seulement vers la fin. Cette ère s'ouvre donc avec la pléiade d'initiateurs qui rejetèrent le Naturalisme au passé et suscitèrent l'avenir symboliste; elle se clôt au seuil de la dernière guerre. J'en ai écarté les écrivains qui, en activité jusque dans le nouveau siècle, appartiennent cependant par leur art ou leurs préoccupations à un autre temps (Sully Prudhomme, Zola, Richepin, par exemple), également les écrivains qui, bien qu'ayant paru avant 1940, ne publient que depuis cette date leurs ouvrages marquants (un Sartre entre autres); et j'y ai admis en revanche ceux qui dès avant 1940 (tels les Surréalistes) avaient accompli leur tâche essentielle ou pris leurs positions.

Dans ces limites, il était raisonnable de retenir une forte quantité d'auteurs, sans vouloir devancer les choix et exclusions de la postérité dans un chaos auquel nous sommes encore mêlés. On court déjà tant de risques à mesurer approxima-

tivement l'importance des uns et des autres, et, par suite, la place qui leur revient ! C'est un triage, il nécessite des jugements implicites ou formels. J'ai mis une sérieuse volonté d'équité à me méfier des succès de tirages et de prix littéraires, à distinguer entre le mérite et la mode, à chercher le point solide dans les originalités les plus déconcertantes. Il est impossible que l'auteur d'un panorama comme celui-ci ne parle de ses sentiments et goûts personnels. Mais la sagesse est d'imposer à ses opinions l'épreuve des comparaisons et de réfléchir sur les opinions d'esprits éminents. Je me suis d'ailleurs soucié essentiellement de sympathiser et de comprendre; j'ai essayé d'entrer dans des secrets psychologiques, de montrer des filiations, de marquer des influences. Quelques critiques amorcées, quelques objections proposées ne veulent qu'achever de situer les œuvres. Ce livre-ci a la fierté de n'apporter aucun parti pris d'aucune sorte, pas l'ombre d'esprit partisan. Il est le fruit d'une vie de lecture désintéressée. Il a été conçu et composé avec amour et reconnaissance. Il se propose pour but final d'introduire à la littérature contemporaine et par là de servir sa diffusion.

Un certain nombre d'écrivains se sont compromis dans la fameuse « collaboration »; d'autres en ont été accusés. Fallait-il les apprécier en fonction de cette douloureuse aventure ? Mais sur ce plan-là, ils ont eu leurs juges, et il est mauvais de confondre les plans. Sauf à donner les indications voulues quand la nécessité biographique ou la nature de l'œuvre l'exigeait, ce n'était pas mon rôle de tenir registre de tels procès.

La question la plus irritante à résoudre, compliquée par l'abondance, l'accroissement constant et la confusion de l'activité littéraire moderne, était celle du classement. On en réduit l'arbitraire au minimum en suivant l'ordre chronologique du plus près possible. Mais il fallait en même temps installer de larges catégories pour faire entrer la clarté. A l'intérieur de ces catégories, ou seulement pour les fonder, sur quel principe se régler ? Les écoles, les groupements ne doivent paraître qu'accessoirement; le principal est ailleurs. Les générations fournissent des cadres encombrés, insuffisants ou vains. Mais est-ce que tout ne s'ordonne pas naturellement par rapport aux œuvres de première grandeur et aux créations de nouveautés viables et fécondes ? Voilà ce

qui fait, depuis les origines jusqu'à nous, la véritable tradition, laquelle est création discontinue par révolutions successives. J'ai donc adopté pour principe de donner la place la plus distincte aux maîtres que l'époque s'est reconnus; des monographies capitales leur sont consacrées : ainsi à un Mallarmé, à un Proust, à un Valéry. Des études plus limitées quoique importantes encore font un sort à des écrivains déplaçant moins d'air, soit initiateurs de méthode — un Jarry —, soit producteurs de beauté — un Loti, un Moréas —, soit témoins de leur temps — un Rosny, un Martin du Gard, un Montherlant. De simples esquisses étaient dues à des originalités ou plus menues ou avortées. Enfin de brèves présentations et des mentions sommaires se partagent tout le reste, où l'avenir, qui sait ? découvrira peut-être le phénix.

Bien entendu, beaucoup d'auteurs se trouveront dispersés dans plusieurs catégories, étant à la fois poètes, romanciers, dramaturges, essayistes. Quelques-uns, tel Péguy ou Claudel, sont aussi variés que ceux-là; mais ils se sont conquis un domaine qui ne se laisse point du tout morceler. Quelques autres devront à leur longévité, aux faces ou moments multiples de leur production — France, Barrès, Gide —, d'occuper chacun deux ou trois chapitres séparés.

Telle est la forme générale d'un ouvrage en deux volumes, auxquels la guerre de 1914 a fixé leur ligne de partage. Chaque genre littéraire, poésie, roman, etc., échelonne au cours des deux volumes, comme il a échelonné au cours de soixante années vivantes, plusieurs rassemblements successifs d'auteurs. Néanmoins, pour quelques genres exceptionnellement, il n'y avait pas d'inconvénient à les traiter d'une seule fois : il s'agit des spécialistes et techniciens de la philosophie, des orateurs, des journalistes, des historiens et des critiques, parce que leur nombre relativement restreint, souvent même leurs objets nettement déterminés et distincts, permettent de les manier sans embarras tout en ayant égard à leurs rapports dans le temps. On les trouvera donc réunis sans divisions chronologiques, dans la dernière partie de notre second volume.

PREMIÈRE PARTIE

LE TEMPS DU SYMBOLISME

Le 22 mai 1885 mettait fin à la dictature de Hugo. Notre République des lettres éprouva un sentiment de délivrance. Et déjà depuis plus d'un lustre, la jeunesse littéraire savait lire Baudelaire comme un maître.

Baudelaire est le nom qui désigne l'esthétique la plus haute de l'époque. Il a conquis la liberté absolue du poète dans la confession du cœur mis à nu, dans l'étalage de ses misères qu'il n'hésite d'ailleurs pas à exagérer pour aviver l'image de la pureté, sa patrie perdue; car il est descendu dans la sombre jouissance moderne du spleen, du vice, des paradis artificiels et de cette souffrance où les flammes de la mysticité parfois s'allument. De là, il a pris l'essor musical et extatique, loin de tout ce qui peut être abandonné à la prose. Approfondissant avec les ressources infinies de l'esprit les intuitions hugolesques, il a suggéré la vaste correspondance des valeurs symboliques et le parallélisme mystérieux entre cette féerie des choses et l'âme de l'homme, entre notre monde visible et un monde invisible et céleste qui serait la véritable beauté.

En cette même année 1885, Mallarmé donna ses premiers mardis. Verlaine et lui allaient commencer leur ascension. Villiers de L'Isle-Adam poursuivait sa rude existence avec une distraction géniale... Si le Parnasse trônait toujours en poésie, une survivance du Romantisme à ses pieds, et si dans le roman Zola, les Goncourt et d'autres naturalistes restaient les préférés du public, néanmoins une orientation imprévue faisait sourdre une littérature nouvelle et déjà lui désignait ses précurseurs.

Trois ans plus tôt, le 22 octobre 1882, une lettre de Huys-

mans à Mallarmé, le priant de lui envoyer *Hérodiade* et *La mort de l'Antépénultième*, annonçait son projet de bibliothèque pour le héros d'*A Rebours*. Le 20 mars 1883, Mallarmé, ayant reçu de Villiers les *Contes cruels*, le remerciait ainsi : « Ce livre si poignant vaut bien, va, tant de tristesses, la solitude, les déboires et les maux pour toi inventés. » Et dès l'automne, Verlaine commençait dans *Lucrèce*, jeune revue, la série des « Poètes maudits », elle allait aboutir au volume de 1884 qui contient les portraits littéraires de Corbière, Rimbaud et Mallarmé, auxquels devaient s'ajouter en 1888 ceux de Villiers et de Verlaine lui-même. Quant au livre de Huysmans, arrivé au grand public en 1885, il lui apprit, par l'inventaire de la bibliothèque que se composait Des Esseintes, l'existence de ces auteurs inconnus ou peu connus (c'est bien ce que Verlaine entendait par « maudits ») pourtant promis à la gloire. Si *A rebours* avait paru quelques années plus tard, il eût certainement ouvert un tel cénacle à Laforgue qui devait en 1887, retour d'Allemagne, se faire présenter aux réceptions de la rue de Rome. Ouvrons-le nous-mêmes à un autre poète, « poète maudit » s'il en fut : Lautréamont.

Voilà des initiateurs. Presque tous, longtemps obscurs, sans liens entre eux avant que le petit livre de Verlaine leur en eût fourni un, ils ont accompli en quelques années une révolution. Les uns ont laissé leur sillage s'inscrire, les autres ont achevé leur tâche, dans une ambiance aussi nouvelle qu'eux-mêmes, où beaucoup d'éléments s'entremêlent, où la confusion vient souvent troubler les belles sympathies, où flottent et tourbillonnent des influences étrangères. C'est dans cette ambiance, mais qui n'a pas gagné toute la littérature, c'est donc en pointe aventureuse d'une génération, que sans s'être concertée et comme poussée par un besoin, une jeunesse soudain rassemblée, enthousiaste de nouveaux guides, a formé tant bien que mal un groupe, les « Décadents », puis une école, les « Symbolistes ». Ce sera l'école, en effet. Séparons d'elle, nettement, les grands inventeurs exemplaires, ceux dont l'œuvre se retranche dans une solitude assez forte pour maintenir la tradition en la continuant, pour faire même lever les hypothèques de l'étranger, pour constituer le vrai Symbolisme aux yeux de l'histoire. Qu'ils marchent, bien détachés, en tête du cortège.

Ce qu'il ne faut pas perdre de vue c'est que le Symbolisme,

loin d'avoir rempli une époque, représente une minorité d'initiés. Non seulement une autre minorité a très vite créé ou adopté sa littérature à elle; mais le grand public n'a cessé à aucun moment de jouir de la sienne, plus distincte encore ou même contraire, et nullement négligeable. Hors du Symbolisme, quoique dans le même temps, et en face de lui, nos lettres ont donc compté des noms éclatants et des noms honorables, et vu briller des aurores magnifiques, dont certaines purent s'allumer dans le Symbolisme, mais sont montées dans des ciels nouveaux. Toute une évolution poétique s'est déroulée à son tour dans une semblable indépendance; et le réalisme psychologique — psychologie sociale et psychologie de l'individu — a servi de terreau à une floraison de romanciers et de dramaturges. Un important théâtre comique les confirma, le nom de Courteline a du lustre. Aux antipodes de cette recherche de vérité, le théâtre en vers de Rostand témoigne au Symbolisme une ignorance totale.

Il n'est pas jusqu'à la pensée qui n'ait contribué à cette large harmonie déployée autour du Symbolisme, mais à lui étrangère. C'est, en effet, au lendemain du *Parallèlement* de Verlaine, à la veille des *Derniers Vers* de Laforgue, c'est l'année même où est née *La Plume*, c'est-à-dire en 1889, que l'*Essai sur les Données immédiates de la Conscience*, sans liaison avec le Symbolisme, apporta une spéculation originale à la philosophie de l'époque. La doctrine d'Henri Bergson devait se développer dans une longue suite d'années, dépasser le temps symboliste et rejoindre la grande voie intellectuelle qui passe d'un siècle à l'autre.

La nouveauté symboliste n'en a pas moins prolongé au delà du Symbolisme proprement dit, soit par filiation directe, soit par choc en retour, son élan initial. Elle avait évidemment une mission à remplir.

CHAPITRE PREMIER

LE SYMBOLISME

I

VERLAINE

Il venait de l'impassible Parnasse. Son vers fameux,

Est-elle en marbre ou non, la Vénus de Milo ?

que Théophile Gautier lui-même n'aurait pas trouvé, restera la statue de l'école parnassienne. Verlaine collabora aux deux premiers recueils du *Parnasse contemporain* (1866-1871). À peine si moins que d'autres, il tremblait devant Leconte de Lisle, ses légendes des siècles et ses orgueilleuses philosophies. Il se montra assez longtemps attaché à Hugo. Il admirait Banville, il avait Charles Cros, Sully Prudhomme, Méral, Coppée pour compagnons. Et quel vers pourrait davantage avoir l'air volé à l'ami Mendès, que celui-ci :

Baiser, rose première au jardin des caresses ?

Bref, Verlaine relève encore du Romantisme figé dans le Parnasse. Comment donc s'est-il mis en marche pour une destination nouvelle ? Comment est-il devenu un des grands initiateurs symbolistes ?

I

Au Verlaine parnassien des *Poèmes saturniens* et des *Fêtes galantes* il arrivait par moments d'oublier maîtres et camarades. Le jeune homme, sans désertir le salon où Xavier de Ricard

recevait les poètes de jour, allait se détendre dans l'éclectisme de celui où Nina de Callias recevait les poètes de jour et de nuit. Plus d'une fois, il eut envie d'envoyer au diable le service de la beauté absolue, la versification hiératique et les pensées du rationalisme hautain, les tableaux d'histoire et le catalogue officiel des sentiments poétiques. Alors telle pièce de vers s'assouplissait sous son doigté, glissait sur des alliterations, tournait doucement autour du mot propre, dégageait par un échange très libre de sensations, d'images et de musiques presque tues, une âme capricieusement rêveuse et languide. Ainsi communiquait-il par un ruisseau avec le cours d'eau baudelairien, bien qu'il n'ait été touché qu'en tangence par ce génie conscient et cette vaste culture.

Dès les *Poèmes saturniens* (1866) s'entendirent donc la plainte de « lassitude » à la « petite fougueuse » et « l'appel à la femme » « câline », « réchauffante »,

*et jamais étonnée
Et qui parfois vous baise au front comme un enfant.*

N'éprouve-t-on pas aussi une douceur surprenante dans le sonnet du « Rêve familial », ce « rêve étrange et pénétrant » qui évoque la « femme inconnue » ? Sans parler de la mélodie

Les sanglots longs...

et des suggestions par tendres résonances et des souples jongleries avec les deux termes d'une métaphore. En somme, dans le prolongement même du frisson découvert par Baudelaire, une fibre superficielle des muscles poétiques avait sa contraction particulière et singulière, spécifiquement verlainienne.

Trois ans plus tard, débarquait de Cythère le cortège formé dans la « Fête chez Thérèse » (que Verlaine sut par cœur) et qui avait traversé Gautier et Banville. Un couple de Watteau en avait pris la tête, le Watteau à la mode, à qui les Goncourt avaient déjà insufflé une tristesse moderne d'ardeur assez perverse. Verlaine ouvre *Les Fêtes galantes* (1869) : arrivaient des émotions sensuelles, des libertinages cérébraux; repartiront des émois frissonnants. La « Pantomime », qui était un

Banville avec son Pierrot et son Arlequin, devient un Verlaine dans le dernier tercet, avec une Colombine qui rêve, surprise

*De sentir un cœur dans la brise
Et d'entendre en son cœur des voix.*

A bien voir ces jeunes pousses neuves, ce sont des jets de sensualité extrêmement délicate et tendre sur la vieille sentimentalité romantique, une sensualité filée et étirée comme du verre si fin qu'elle en devient transparente et prend le son de l'âme.

Telle fut l'aube de Verlaine. Le jour a été l'ensemble de ses recueils groupés entre 1870 et 1889. Encore tous les poèmes qui comptent étaient-ils écrits dès 1886, ceux bien entendu de *La Bonne Chanson* (1870), des *Romances sans Paroles* (1874), de *Sagesse* (1881), de *Jadis et Naguère* (1884), mais même un bon nombre que l'on ne devait lire que dans *Amour* (1888) et dans *Parallèlement* (1889). Après quoi, le crépuscule sera complet. Car Verlaine commencera de se survivre dans le moment même où la gloire lui bandera le front, c'est-à-dire à son premier hôpital.

Est-il croyable que personne n'ait pris conscience de ces merveilles qui nous étaient nées dans un silence total ? Même un Barrès, un Moréas, jeunesse pourtant impatiente dans sa curiosité, même le Huysmans d'*A rebours*, découvrirent la source miraculeuse lorsque déjà deux ou trois années l'avaient recouverte et qu'elle approchait du tarissement. C'est dans les dix années de rue et de bistrot, de salles d'hôpital et de galetas, de sonnets livrés à Vanier pour les cent sous de l'absinthe ou du stupre, jusqu'à la mort — le 18 janvier 1896 — dans un décor ignominieux, que le poète débraillé eut sa cour princière, sa cour et son peuple. Or il obtint cet avènement à la faveur d'une légende, la légende du saint ivrogne hébergé à Broussais, du chaste débauché et de l'ingénu génial. La légende mentait quelque peu ; les Porché, les Coulon, les Martino font bien de la ramener à l'exact et au vrai, les cruels ! Mais elle a joué un rôle important.

Elle est cause, cette légende, qu'un faux Verlaine, un Verlaine incomplet, soit arrivé au premier plan de la célébrité : l'écorché vivant, la femme nerveuse, le rêveur de soir

automnal et frileux, le bon errant en sympathie avec toutes les ivresses et frappé, à certaines heures privilégiées, de grands rayons divins qui l'illuminent d'amour et de pardon. Ce gueux pittoresque et sublime se sépaie assez difficilement d'une déliquesce, d'une glissade au néant, mais arrêtée sur le bord par quelques bonheurs poétiques exquisement rares. Voilà le Verlaine que le Boulevard imagina, voilà le héros du verlainisme. Mais le verlainisme, au vrai, n'est qu'un des traits de Verlaine, riche poète prodigieusement personnel, et personnel dans tous les sens du terme : je veux dire que son œuvre colle à sa vie, à ses heurs et malheurs, à son drame. Voilà les réalités à connaître tout d'abord.

II

Paul Verlaine est né sous le signe qui sert d'emblème à ses premiers vers : Saturne,

Fauche planète, chère aux nécromanciens...

L'art d'évoquer les morts au seuil des choses cachées n'a rien à voir avec son art. Mais la nécromancie n'est que pouvoir prétendu; or une invention mêlée de chimère et de mystification n'eût pas déplu au poète plus maître de son destin. Du moins voulait-il dire que l'idéal des saturniens s'écroule trop aisément :

*L'imagination, inquiète et débile,
Vient rendre nul en eux l'effort de la raison.*

Ce Saturnien fut ce que Proudhon appelait un « femmelin »... Il a laissé voir son efféminement d'âme, il a caché le plus qu'il a pu la force femelle de son cœur. Cependant un vers d'*Amour* s'est mis sur treize pieds pour avouer

Un cœur à tous vents, vraiment mais vilement sincère.

Vilement, par ruse et dissimulation, armes du sexe faible. Mais avec cela, Verlaine fut un sensuel acharné, un puissant appareil de jouissance amoureuse, un animal lubrique. Il

mettait une frénétique ardeur à s'abattre sur les objets de sa convoitise. Il éprouvait une ivresse dionysiaque à les respirer. Et dans ses départs pour la joie, qu'il s'est montré bourreau à l'égard des pauvres victimes qu'il lui sacrifiait : sa mère, sa femme ! Il aurait marché sur leurs corps, avec une sauvagerie de contentement et de rire. Ensuite, quel égarement de faune comblé, encore tout secoué des étreintes et plein de soumission hagarde au mystère de la nature, apaisé, défait, tristement enchanté !

Les deux natures se tenaient étroitement chez Verlaine. Le tempérament d'homme des bois ou de soudard finissait par s'entendre avec la basse lâcheté de cœur, avec l'impuissance saturnienne à se faire une raison : il fallait donc se vautrer où que ce fût, quitte à verser des pleurs sur les dégâts. L'éducation ne redressa rien. Paul Verlaine est venu au monde le 30 mars 1844 à Metz, mais par un hasard de garnison : son père était officier du génie et la famille descendait en ligne paternelle des Ardennes belges, en ligne maternelle de l'Artois. Au reste, le capitaine passé de Metz à Montpellier démissionna tôt et vint s'installer à Paris, c'est là que Paul le perdit à vingt ans. Il avait eu en lui un père faible, il vécut avec une mère nulle de caractère et d'esprit. Il a grandi en petit bourgeois bêtement gâté. Étudiant, fonctionnaire à l'Hôtel de Ville, piteux garde national aux fortifications de 1871, mari, il devait demeurer cet enfant-là. Quand il parut se faire violence, c'était par attrait de plaisirs plus vifs (mariage avec une jolie femme-enfant), ou bien il subissait une contrainte (la prison). Toujours il glissa aux indolences, aux facilités, aux veuleries ; toujours il sourit au « rien faire est doux », toujours il se livra à ses instincts. Il fut bien l'homme de sa caboche insolite, saisissante, où la bête venait déranger les traits de l'humanité.

Cette formation, le mystère de l'enfance, les instincts : inquiétantes ténébres ! Il en surgit deux mauvais anges.

Le premier, le plus terrible, l'Alcool, dure exigence héritée d'un grand-père paternel, alluma des flammes dans un sang « subtil comme un poison, brûlant comme une lave ». C'est beau, un paradis artificiel, depuis Baudelaire. Même s'il cache de hideux souterrains, ne peut-on croire qu'on saura, par ses portes, déboucher dans une lumière plus rare ? Des flambées d'alcool ne pourront-elles devenir, dans un cerveau

poétique, des flambées de clarté ? Verlaine a crâné dans ce sens :

Être soûl
C'est des mystères pleins d'aperçus, c'est le rêve
Qui n'a jamais eu de naissance et ne s'achève
Pas

Mirages, métamorphoses, transfigurations des premières heures en feu .

Quant à l'autre ténébreux, Arthur Rimbaud — « un Démon vous savez, ce n'est pas un homme » — .. il gonflait d'un prestige de précocité son insolence. Le génie avait rythmé ses vers d'adolescent, et il s'ébroua en de telles excentricités qu'on voyait entrer avec lui dans les demeures, dans les cafés, un sauvageon, une nature vierge. Il scandalisa le Paris littéraire, il remua en Verlaine un tréfonds équivoque, car il n'y a plus à douter aujourd'hui non seulement de la nature de leur entente, puisque a été publié le dossier accablant de l'affaire Rimbaud-Verlaine au Tribunal de Bruxelles, mais de la sexualité amphibie qui préexistait chez Verlaine, ainsi que François Porché l'a établi. Et puis, le jeune prodige montrait un air de bel archange du mal. Il enseignait la révolte, la rupture de tous les pactes (sociaux, moraux, intellectuels) et un idéal transcendant de pouvoir sur les choses. Le tout permis, le tout à prendre, l'avidité à traverser êtres et choses, était-ce pour s'élancer vers une totalité infernale ou paradisiaque ? Il ne savait : et que lui importait ? Refaire la vie ! disait-il... Dans sa communion avec ce Titan révolté, Verlaine considéra son vice comme un privilège. Il n'y avait plus faute, mais orgueil faustien, mais défi d'Adam à Dieu. Un magnifique et rayonnant péché. Verlaine portait dans ses instincts un goût de l'audace sacrilège. Rimbaud le tenta sur deux plans. Tout ce qu'il recélait en lui de fermentation sauvage, de fureur contre l'ordre social des notaires, l'exhorta à suivre le tentateur, sous le coup initial d'un amour maudit.

Donc, un paradis artificiel et une aventure folle. Mais le paradis artificiel a submergé le poète de son envers infernal : Baudelaire l'avait mis en garde pourtant ! C'est l'alcool qui a rempli son foyer de violences et de démenées. Il lui a

fait lever la main sur sa mère et battre sa jeune femme; ne faillit-il pas les lui faire tuer ? Il surexcita sa luxure...

Mes sens affreux et leur délire...

Si la femme a toujours été leur proie coutumière et préférée, ils ont éprouvé à se jeter sur des proies exceptionnelles un raffinement de concupiscence, le plaisir du fruit défendu que c'était alors Hélas, du foyer détruit en juillet 1872 au ménage d'homosexuels et à ses tristes exils, des brouilles et réconciliations répétées entre les deux réprouvés au coup de revolver du 10 juillet 1873 et à la prison de Bruxelles et de Mons, qu'y a-t-il eu qui ne choque et ne dégoûte ?

Autre déception. Par hésitations de faible, de lâche, de facile jouisseur, ensuite par recul d'ancien pieux petit bonhomme, Verlaine a frémi de peur et de jalousie devant l'originalité de Rimbaud. Il n'était pas de taille à suivre Lui, un « fils du soleil » ? un « voleur de feu » ? Trop femmeline pour ce rôle de personnalité mâle, et peut-être aussi trop épais de semelles pour « l'homme aux semelles de vent » Sur les routes de Belgique, où tous deux errèrent, il retrouvait tout simplement les goûts de roulier qu'il avait pris dès l'enfance, quand des vacances rustiques le mettaient au vert : simples marches à l'auberge. Et sur les chemins de l'esprit, il lâchait pied devant la liberté absolue, devant les blasphèmes, il n'osait pas la rupture totale avec la raison. Il se replia alors sur le facile, le doux, le confortable du Moi. Le Verlaine qui avait été sincèrement amoureux, le Verlaine qui avait fait une bonne première communion (« le plus beau jour de ma vie », affirment ses *Confessions*), le Verlaine attaché par le souvenir livresque à une ancienne France de royale discipline et de haut goût, renforça cette faiblesse, la haussa, la fit parler. Mais n'était-ce pas là précisément tout ce que Rimbaud méprisait : l'épouse, le foyer, les innocences enfantines, le passé de musée ? Rimbaud méprisait même, adolescent affranchi, les jouissances qui avaient satisfait son compère. S'était-il assez moqué du « Loyola » ! Il le traita avec compassion de loin, avec irritation de près, avec mépris de près et de loin, le « pitoyable frère » !

Voilà Verlaine brisé, voilà deux Verlaines, chacun des deux ayant en l'autre son double, et un double ennemi. Peu

à peu, en résultat de la bataille inlassable, le partage s'est clarifié dans un contraste net et fort : d'une part, l'ignoble limon de la vie vécue et, d'autre part, l'or pur de la vie poétique. De l'un à l'autre, ce furent des élans et des reculs, des montées et des chutes, des balancements. Toute l'œuvre est née de cette antinomie tragique, elle lui doit le ressort dont a besoin toute poésie comme tout théâtre. On comprend dès lors que plus les jours de Verlaine furent laids, au moins tant qu'il garda sa force d'archer, mieux l'arc de sa poésie s'est bandé vers des beautés hautes.

III

Il y aurait erreur et sottise à vouloir saisir un tel poète dans une formule. Le drame verlainien a forgé sous le même nom plusieurs types de poésie.

Pourquoi négliger, par exemple, ou plutôt ne pas installer à son rang le poète plus que gaillard ? Verlaine le satyre, bondissant, d'un amoralisme allègre, provocant, malicieux, et qui garde quelque chose d'un certain Hugo, est resté longtemps bridé. On entrevoyait pourtant les pieds de bouc dans plus d'une pièce. Puis, plusieurs poèmes de *Parallèlement*, plusieurs de *Chansons pour elle*, éclatant de fureur lascive, ont pétri une chair de désir et de pâmouison (ce diable d'homme pouvait dire alors :

*Je fus mystique et je ne le suis plus,
La femme m'aura repris tout entier)*

et chevauché d'une telle ardeur la joie canaille des ébats que la poésie érotique en France ne possède rien de plus endiable. Et ils sont d'un art bien habile. Abominables gouges, leurs inspiratrices ! Mais qu'importe au poète, s'il se régale ? Les priapées de Verlaine, violentes ou insinuantes, toujours convaincues, sont celles qui, depuis Ronsard, jettent le plus d'imagination et d'esprit dans la fournaise charnelle.

Un autre Verlaine a fait merveille en piquant la sensation toute crue à la place ancienne de l'image ; c'est par là qu'il rappelle Villon. Tantôt la sensation se suffit à elle-même : il faut qu'elle soit d'une stricte justesse. Tantôt elle sert de

point de départ pour une rêverie ou bien, de son point central, des visions brèves irradiant, jusqu'à se perdre dans un éther du sentiment. Pourquoi la musique de Verlaine est-elle si incorporée à son génie et coïncide-t-elle avec son œuvre ? Parce qu'elle est un rouage extrême de son appareil sensoriel : le poète a repris la syrinx des mains du satyre antique. Des sensations se succèdent rapidement, frappées comme notes distinctes sur le clavier du poème : qu'est-ce, sinon un arpège ? Des sensations venues de sens différents fusionnent : qu'est-ce, sinon un accord ? Et si cette musique pénètre au fond de nous, c'est que tous les thèmes en sont ramenés à diversifier le sujet fondamental : l'âme qui « tremble et s'étonne »... De quoi s'étonne-t-elle ? A quel inconnu fait-elle sans cesse allusion ? Tout ce qui arrive, tout ce qui apparaît, semble n'être que symbole d'une autre réalité cachée et faire sa partie dans le concert mystérieux des sensations interchangées, le délicat orchestre est conduit par Verlaine comme afin d'aboutir à désigner cette autre réalité pour la vraie.. Étrange poésie de sensations qui évolue ainsi dans le sens de l'idéalisme ! Mais Baudelaire et sa lignée le veulent. Voilà Baudelaire et Rimbaud greffés sur les nostalgies d'une sensibilité naturellement musicienne.

Et tout cela exigeait une forme propre et singulière. Il fallait pousser l'intention baudelairienne jusqu'au bout, faire la chasse au moindre mouvement d'éloquence, aux exactitudes d'inerte description, à l'insistance visible dans le développement des thèmes comme dans la mesure des vers. A la place, suggestion, souplesse syntaxique, fluidité rythmique, un certain tremblement de vocabulaire, l'emploi des mètres impairs. L'« Art poétique », paru en 1884 dans *Jadis et Naguère*, mais écrit dans le temps où se rassemblaient les *Romances sans Paroles*, préconise l'assonance, pourtant l'œuvre s'en tient à la rime pauvre et un peu abandonnée. Précisément par goût musical, Verlaine a voulu maintenir un fond de cadence traditionnelle, et il a réussi un mélange harmonieux qui admet l'alexandrin et l'octosyllabe; jamais il n'a été jusqu'au vers libre. « J'ai élargi la discipline du vers, déclara-t-il à Jules Huret, et cela est bon; mais je ne l'ai pas supprimé : pour qu'il y ait vers, il faut qu'il y ait rythme. » Cette forme naïve et prudente à la fois, familière avec rouerie, pliante, frôleuse, mais d'ailleurs souplement musclée, avec

des redressements vainqueurs et toujours des réserves de chattering, était merveilleusement apte à traduire le Moi verlainien.

Il y avait déjà dans le poète tel quel une ingénuité de l'instinct dont l'esprit a fait une ruse féminine, et qui d'ailleurs cache un virtuose (n'a-t-il pas réussi maint pastiche ?), il y avait également une confiance intime à la Joseph Delorme. Sur ce fond naturel, Baudelaire aurait-il abouti seul à l'évanouissement de toute rhétorique en Verlaine ? Mais Rimbaud est venu à la rescousse. Ce fut après le choc de la rencontre, au cours de la vie commune, que Verlaine devint le poète des chansons plaintives et des airs dolents où tout s'énerve, s'amenuise... Étaient-elles absolument les siennes, ces « romances sans paroles », exagérées sans doute pour l'effet ? La complainte populaire simulée d'aussi près, comment savoir où finit la sincérité d'un tel orgue de Barbarie et où la rouerie commence ? Verlaine a nettement observé, dans une page des *Poètes maudits* sur Rimbaud, qu'il n'y avait pas à prendre au sérieux ces leçons de naïveté que toute la personne et la vie de son ami démentaient et ont d'ailleurs démenti jusqu'à la fin. Cependant nous savons incontestablement aujourd'hui que les « ariettes oubliées » des *Romances* furent écrites par Verlaine « à la manière » du Rimbaud de 1872. Il est seulement vrai que Verlaine n'avait jamais été plus sincère ; il trouvait là une manière faite pour lui. L'adolescent iconoclaste entraîna Verlaine à poursuivre la sincérité absolue et à rejeter toute littérature : l'exemple de la chanson populaire était bon pour ce dépouillement. Cela nous a valu des poèmes d'une si fine navrance¹ et d'adorables glissements de pensées et des tournolements d'images. Le miraculeux, c'est que ces ritournelles élémentaires approchent de l'inexprimable, quand l'ancienne voix de Chérubin sort de sa précision pour mourir dans un soupir, quand les musiques éparses ne sont plus qu'allusions à des sous-entendus de l'âme. Malheureusement il arrive aussi à Verlaine de se plaire à une préciosité sentimentale ; elle féminise les tarabiscotages de Cotin dont Molière se gaussait.

Voici maintenant le grand élégiaque qui lamente le drame de son existence, voici les plaintes, les sanglots sourds et murmurants, quelques cris, les appels qui montent de l'instabilité pathétique du malheureux.

Il s'est produit dans l'être de Verlaine une abominable mêlée où ses fureurs de désir pour la femme, son réel amour pour sa femme « en allée » avec l'enfant, et sa diabolique passion pour Rimbaud combattaient. Le poète en a tiré des poèmes tous également susceptibles de s'appeler « *Birds in the night* » comme celui d'entre eux qui évoque le court et brûlant rapprochement de Bruxelles, le jour que Mathilde était venue courageusement tenter de reprendre son mari à Rimbaud. Ah ! ce n'est plus la jeune allégresse de *La Bonne Chanson*, qui chantait la joie des fiançailles comme nappe blanche après les orgies : là, une candeur à demi vraie faisait résonner sa table d'harmonie, ici, c'est une flambée d'amour à la veille de la séparation qui sera définitive.

*Vous étiez au lit, comme fatiguée,
Mais, ô corps léger...*

Et le passé charmant que représentait la petite épouse regrettée s'est perpétuellement relevé, toujours résistant et toujours vaincu, en face de l'exigeant présent qui se nomma tour à tour alcool, luxure, orgueil, Rimbaud. Entre ceci et cela, dans l'inquiétude de l'avenir, une « escarpolette » du cœur à son dessin fixé :

Je devine, à travers un murmure...

Combien d'« ariettes », de « paysages », d'« aquarelles » ont tourné et retourné cet envers d'épithalame ! *Sagesse* continuera les prières à la femme inflexible, les évocations du fils à peine connu Verlaine, le suppliant de Mathilde. . Qu'on relise « Écoutez la chanson bien douce », « Les chères mains qui furent miennes », « Je ne sais pourquoi », « Et j'ai revu l'enfant unique » . ce langage d'autre versant du monde, la descente de cette vision dans le noir du passé, cette douceur d'un cœur épuré ne rappellent-ils pas le *Pauca meae* de Hugo ? Cependant le pur Verlaine s'affirme, saisissable entre tout, vidé du plus menu grain de rhétorique et qui continuera jusque dans *Amour* :

*Je vois un groupe sur la mer.
Quelle mer ? celle de mes larmes...*

Mais, un jour, une certaine exhortation de Rimbaud porta enfin ses fruits. Car Rimbaud, par l'exemple et les reproches, avait exaspéré à un tel point, à une telle hauteur de dédain spirituel, la dualité fondamentale de la nature verlainienne, que le pauvre Lélian, dans la prison de Mons, et grâce aussi peut-être à l'interdiction de boire, découvrit là son refuge suprême. Mais il fallait l'étincelle. Elle jaillit du duel de l'indignité consciente avec le besoin de consolation et de sûr bonheur : c'est donc bien le drame de Verlaine qui a dressé en travers de son œuvre profane l'étonnante poésie chrétienne de *Sagesse*. Assurément *Sagesse* contient nombre de pièces qui écœurent, on ne sait si c'est de papelardise ou de niaiserie; et d'autres qui traduisent en images ternes la théologie des catéchismes de persévérance. Mais où la poésie religieuse rencontre sa plus haute chance, c'est dans le tremblement de crainte et de désir, ou dans l'agenouillement. Le poème qui part sur des ailes de lyrisme si dense,

*O mon Dieu, vous m'avez blessé d'amour,
Et la blessure est encore vibrante*

n'est-il pas d'une créature douloureuse et rendue ? Il se pose au but avec un mouvement de simplicité nue qui avoue le dépouillement absolu, le consentement total. Les dix sonnets du dialogue avec Jésus sont d'un jet pascalien. C'est que ce chrétien-là donne à ses vers la force de son remords, de sa honte et de l'espoir qui vient de le soulever. Voilà d'ailleurs pourquoi il ne faut pas isoler dans le recueil, mais au contraire mêler « Pauvre Gaspard » ou « Le ciel est par-dessus le toit » aux déclarations d'amour à « Ma mère Marie », comme se mêlent la douleur au pardon, la contrition au zèle. Parce que l'abjection était profonde, elle a suscité par nostalgie des contraires un sursaut sublime, et l'*Inveni portum* est d'une ineffable douceur.

— Monsieur, c'était un chrétien ! a affirmé avec force à François Porché le prêtre qui administra Verlaine dans la chambre infâme et qui, après trente-cinq années, se souvenait des aveux, des secrets, du ton. Comme on devine et comprend, à la lumière de ce témoignage, quelle réprobation emplissait de son tumulte la poitrine du poète et le jetait, titubant d'ivresse, dans les églises ! Puis l'égarément charnel l'emportait à nouveau. Cloaque et ordure des corps qui ont

été sains, lie et rouille des âmes qui ont été claires, cette saleté envahit notre esprit désarmé par des abandons si bassement consentis.

Car du port, hélas ! Verlaine a tôt fait de gagner les quartiers défendus. Il communia le 25 août 1874 et l'ardeur de foi se situe en juin-septembre. Mais presque aussitôt, et dès la prison, il ne se donnait plus à la foi qu'à moitié, composant déjà, par inspiration alternative, des poèmes mystiques et des poèmes luxurieux. Le cynisme de *Parallèlement* se poursuit en Angleterre où, tout en enseignant français et dessin dans une pension du Lincolnshire (1875), Verlaine lisait sainte Thérèse et saint Thomas, mais gardait tous ses sens en éveil; et cinq années n'avaient pas coulé que ce fut l'acquinement avec ce gamin falot dont *Amour* est plein. La touchante et grotesque poursuite du bonheur sur le pâle visage de Lucien Létinois, quelle chute de l'homme pour la montée du poète ! C'est lors de ce débordement voilé d'une hypocrite tendresse paternelle dans un décor d'exploitation fermière, de caboulots campagnards et de caserne (1884 et partie de 1885), que le caricatural agriculteur de Coulomme en Ardennes acheva de ruiner sa mère et lui infligea des violences qu'il dut payer d'un mois à la prison de Vouziers.

Notre essai de culture eut une triste fin ..

N'empêche que les vingt-cinq pièces en l'honneur de Lucien dans *Amour* rassemblent en groupe suprême ce qu'il y eut de mystérieusement infernal, mêlé à l'indiciblement sémaphique, dans le sort humain de Paul Verlaine : c'est-à-dire la vision horrible de la mort, la ricanante injure à la femme, l'âme renversée de péché monstrueux et de remords, tout cela pris dans l'étau consolateur et rédempteur de l'amour de Dieu. Et jamais les vers du poète n'ont étreint plus de rêve évocateur, plus d'inconnu poignant.

Tel fut donc le Verlaine multiple et complet : le satyrique, le virtuose de la sensation, le musicien, l'élégiaque et le chrétien. Le verlainisme le plus frêle, le plus fin de siècle, qui a fait éclipse sur le reste, fut-ce le plus original de Verlaine ? Non point. Mais le plus facile à continuer. Peut-être aussi le plus opportun. Ne fallait-il pas qu'un roseau encore parnassien plât ainsi pour que devînt possible le Symbolisme ?

IV

Verlaine est curieux à situer... Il entrait dans les groupes, puis leur filait entre les doigts

Il a célébré le décadisme forgé par Baju; il fut le chef des décadents, un peu malgré lui, en l'an 1886, pas plus longtemps. Décadent, il l'a été réellement par ses soliloques cocasses de vagabond au génie furtif, par ses suites claudicantes de propos railleurs sui lui-même, par sa dislocation des vertèbres du style. Mais Moréas n'eut pas plus tôt lancé le Symbolisme que Verlaine se mit à pratiquer les archaïsmes de syntaxe et de vocabulaire dont Moréas symboliste donnait l'exemple. Puis Moréas ayant fondé l'École romane, Verlaine ne manqua pas de témoigner quelque sympathie à ses essais ronsardisants. Mais il donnait un ton de blague à ces adhésions et à ces complaisances, d'ailleurs drôlement successives. Et bientôt indigné par trop d'enrégimentements d'école, il se retourna nettement contre l'École symboliste autant et plus que contre les autres. Il la condamna pour sa méfiance de la clarté, pour son vers-librisme, finalement pour son emploi même du symbole. Il est vrai qu'à ce moment-là les poètes disaient de Verlaine : — Il est fini ! Une élection l'écrasa en octobre 1894 sous la couronne princière tombée de la tête de Leconte de Lisle. Des voix de la minorité, trente-six, certainement en représailles symbolistes, s'étaient portées sur Mallarmé.

Verlaine se situe aux antipodes de la poésie classique, puisque tous ses aspects se résolvent en un abandon de la raison, de la volonté, du viril sentiment. Néanmoins, quoique compagnon des novateurs, il a tempéré leur audace, et notamment la contention mallarméenne, l'entêtement dans les techniques de l'alchimie verbale. Il a résisté aux outrances, assuré la suprématie de la libre inspiration et donné l'exemple de la spontanéité ailée. C'est dire que son influence s'est fait sentir chez beaucoup de poètes contemporains; elle s'est glissée chez les plus grands, elle a été largement reçue des délicats et des meurtris. Son enchantement pénètre partout où ne lui résistent pas avec énergie ou brutalité les extrêmes, tant réactionnaires que révolutionnaires.

II

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM

Tout « poète maudit » que Verlaine l'ait proclamé et bien que sa jeunesse ait composé des vers de rythme ample et psalmodiant (*Deux Années de Poésie*), Villiers de L'Isle-Adam est un écrivain prosateur. Un prosateur, il est vrai, qui joue le rôle d'un poète et qui en tient le rang, et qui d'ailleurs eût pu courir sa chance dans la musique aussi bien, s'il l'eût préféré. La littérature moderne aime dissocier chaque fois qu'elle le peut versification et poésie : ce qui, pour la prose, est tout ensemble un gain et un péril.

I

D'une illustre maison qui remonte à Raoul, seigneur de Villiers-le-Bel, mais enfant d'une famille pauvre et oisive, Jean-Marie, Mathias, Philippe-Auguste Villiers de L'Isle-Adam naquit à Saint-Brieuc le 7 novembre 1838. Fils d'un père chimérique, il mena dans la solitude rêveuse des grèves natales un vagabondage aussi passionné que celui de René de Chateaubriand. Il aima une jeune fille, elle mourut, son adolescence s'acheva dans le désarroi. A dix-neuf ans, il suivit à Paris ses parents, qui encourageaient la précocité de sa vocation littéraire, bientôt fit la connaissance de Baudelaire et de Dierx, lança des étincelles dans les brasseries. Il racontait des histoires éberluantes de fantaisie, déroulant leur mystification à perte de vue, mais constellées de mots profonds. Avec curiosité, on le regardait qui, sous ses longs cheveux, n'avait l'air de voir ni hommes ni choses; peut-être même n'avait-il pas conscience de la misère qui pesait sur son sort,

ébloui par un mystérieux trésor intérieur, halluciné heureux. Léon Bloy, qui le montre ainsi dans *La Femme pauvre*, sous le nom de Bohémond de L'Isle-de-France, ne se trompait point.

D'abord passionné pour Musset, Villiers s'adonna bientôt à Edgar Poe. Il était catholique de tradition et de volonté, un séjour à Solesmes, où il connut Dom Guéranger pendant l'automne de 1862, l'initia au symbolisme de la religion. Mais il avait touché à l'occultisme; et déjà paraissait à Paris *Isis*, livre d'inspiration illuminée qui prétend défendre l'Idéal contre les outrages de l'époque : hélas, ni *Isis*, bien que Tullia Fabiana s'y enrobe tour à tour d'inconnu et de sublime, ni *Elen*, ni *Morgane*, qui firent suite à *Isis* en 1865 et 1866, n'ont connu le moindre succès. Il faut avouer que ces belles sources se perdent vite dans l'in vraisemblable de l'action et dans le tumulte floconneux de la pensée.

La famille avait regagné sa Bretagne, ou plutôt avait fui Paris, complètement ruinée. La mère mourut en 1882, le père en 1885, et lui, il restait prisonnier de sa bohème famélique. Il a néanmoins voyagé; grand admirateur et ami de Wagner, qu'il avait connu à Paris dès 1865, il est allé le voir et a entendu *L'Or du Rhin* en 1868 à Munich avec Augusta Holmès, Judith Gautier et Catulle Mendès. Surtout Villiers a travaillé, il a ardemment créé; il a multiplié en cinq années, de 1883 à 1888, les œuvres importantes : *Contes cruels*, *L'Ève future*, *L'Amour suprême*, *Tribulat Bonhomet* : si bien qu'enfin voilà conquise l'attention du public, voilà les offres de conférences et d'articles, voilà les riches amitiés (Mallarmé, Huysmans, Cladel, Bloy). Hélas, Villiers épuisé tombe malade et meurt le 19 août 1889 à l'hôpital des Frères de Saint-Jean-de-Dieu.

II

La grandeur a marqué l'œuvre de Villiers de L'Isle-Adam, grandeur des sentiments, des idées et du style. Quel handicap charge donc sa réputation ? Le plus lourd vient de l'imbroglio causé tout d'abord par ses conceptions métaphysiques qu'il ne veut écarter ni ne peut organiser (ses divagations philosophiques sont d'un ignorant en philosophie, comme ses descriptions scientifiques d'un ignorant en science) et puis aussi par les limites mal assignées à la crédibilité de ses

inventions : d'où un embarras général qui se traduit nécessairement dans le style, ici splendide, là emphatique, ici parfait dans le sublime mais là grandiloquent, souvent trop luxueux sous ses pierreries.

Un autre tort de Villiers, c'est sa menace perpétuelle de choir du récit de haute tenue dans la grosse farce, du drame frère de *Faust* dans le mélodrame romantique comme *L'Évasion*, cette pièce en un acte, branlante sur une idée ridicule et qui fait penser à un Jean Valjean devenu vieille demoiselle. Villiers disait, si l'on en croit Rémy de Gourmont : « Il y a les romantiques et les imbéciles. » Le romantisme a fleuri sur le mélodrame et le roman-feuilleton : Villiers avait le goût de ces choses. Jusque dans ceux de ses *Contes* qui sont des histoires d'horreur et de terreur tendues par tout un art de la réticence ou pimentées de goguenardise perverse, le lecteur français éprouve la gêne de leurs chimères imperturbablement logiques ou de leurs ironies arbitrairement appuyées. L'influence d'Edgar Poe saute aux yeux. Toutefois il y a entre Poe et Villiers toute la différence qui sépare un civilisé de vieux pays psychologue et moraliste d'un civilisé de pays neuf et mécanisé, scientifique et puritain.

On doit mettre aussi au passif de Villiers les imaginations astucieuses qui veulent matérialiser le surnaturel avec un air de certitude scientifique. Rien ne pouvait davantage nous glacer dans le mémorandum consacré par Tribulat Bonhomet à dame veuve Claire Lenoir. Pareillement rien ne pouvait plus nous dessécher dans *Axel* que la philosophie absconse chère à maître Janus, maître ès sciences occultes et prince de l'énigme.

Ajoutons encore que l'exigence symbolique écarte Villiers de la vie; ses personnages en deviennent des poupées de pensée, ils ont la démarche et le regard fixe des automates. Même l'Élisabeth de la *Révolution* ne dépasse pas une illustration d'idéologie. Le thème dramatique cependant était magnifique, de cette femme ardente dans sa vie intérieure, heurtée chaque jour par la matérialité banale de son mari, et qui d'ailleurs le vainc sur son propre terrain en triplant sa fortune, puis enfin se rebelle et part, mais alors s'aperçoit que ce n'était plus la peine, parce que son long martyre lui a tué l'âme... Mais justement cette mort lente et fatale, cet étrangement quotidien, voilà ce qu'il fallait montrer autrement

qu'en énumérant des faits et qu'en prononçant des discours. Vraiment, Villiers ne semble pas tenir à faire réel, il ne cherche pas à créer l'illusion d'une vie où l'on entre et où l'on se dépayse.

Et avec tout cela, il séduit, émeut, persuade... Comment ?

Par la force de son ironie, par la véhémence de sa protestation contre la réalité immédiate, par les visions saisissantes où s'extériorisent ses partis pris et ses croyances, bref par sa poésie.

III

Il a valeur d'actualité, car il a prévu et défini notre bêtise savante et organisée; sa satire s'est exercée sur les utilisations de la science. Il hait le monde moderne plus encore que Flaubert, ce demi bourgeois; il le méprise en gentilhomme; il méprise la manie passionnée de l'utile, la religion de la commodité, la fausse vertu du fameux bon sens, l'intelligence nourrie de dictionnaires et de manuels. Dans *Virginie et Paul*, dans *Le plus beau dîner du monde*, les bourgeois insultent à l'amour, installés dans le sens pratique et l'avidité. Villiers en fait des blasphémateurs de Dieu. Contre eux, il atteint à la frénésie de vengeance dans *Tribulat Bonhomet*, qu'il y a intérêt à débarrasser de ses appendices — *La Motion*, *Le Banquet*, *Les Visions merveilleuses*, trop grosses charges —, pour dégager sa vérité et sa grandeur concentrées dans *Le Tueur de Cygnes* et dans *Claire Lenoir*. Villiers a mis au monde le docteur rationaliste pour qui l'âme n'est que phosphore, pour qui la science devient une assurance prise contre la pensée : Homais supérieur, Homais éloquent et même spirituel, héros de la négation sadique, qui nous entraîne de la bassesse bourgeoise à la modernité orgueilleusement destructrice de tout et d'elle-même : aussi l'ironie d'une telle œuvre n'empêche-t-elle pas que pèse sur elle un orage de tristesse.

Qu'est-ce exactement que *L'Ève future* ? L'auteur paraît y apporter un hommage imprévu à la science, dans l'effort surhumain d'Edison pour soustraire l'amour aux contingences, pour l'élever au-dessus des imperfections, des désordres et des déceptions. Son Hadaly, extraordinaire Andréide née en matière pure du cerveau de l'ingénieur et que pourtant le génie a dotée de la plus haute séduction non seulement

du corps mais de l'âme, a consolé, enivré Lord Ewald, lui a rendu son ciel perdu... Hélas, un naufrage engloutira cette suprême espérance, le voile de l'invisible, un instant soulevé, retombera. Et c'est déjà une défaite des hommes. Mais, en outre, de quel droit la science proclamerait-elle ici son triomphe ? La créature d'Edison n'était-elle qu'automate ? L'âme de l'énigmatique Any Sowana ne l'aurait-elle pas habitée secrètement ? Villiers nous laisse à dessein dans l'incertitude. Peut-être même *L'Ève future* se résumerait-elle fort bien dans un grand éclat de rire à la face de la femme et de l'amour, puis, par delà, de la nature. Par d'autres moyens, *Axel*, *Akedysseril*, *L'Inconnue*, dénie également à l'amour humain le pouvoir de se réaliser.

La tristesse de Villiers cependant n'a rien de définitif. L'illusion, la déception ravagent ce versant-ci de la vie, mais l'autre versant s'illuminera de bonheur. Le couple des jeunes gens héroïques d'*Axel* emporte dans la mort la promesse que l'auteur leur fait d'un amour enfin non limité : la mort doit éterniser leur extase. Aussi le dialogue de passion qu'ils nouent au seuil de leur renonciation couronne-t-il comme par une victoire le sommet de sacrifice qu'ils personnifient.

Il faut donc que Villiers croie à un monde supra-terrestre, à un ciel supérieur dont il prétend en effet voir des signes, recevoir des avertissements. Il y met quelque magie, avec la clef du tombeau dans *Véra*, avec le visage du mari mort que Claire garde imprimé dans les yeux ; et n'a-t-il pas écrit *L'Intersigne* ? Il y met surtout beaucoup de foi chrétienne. C'est dans cette foi que plonge son symbolisme pour y prendre du feu sacré, pour inspirer sa Claire Lenoir, sainte laïque, pour instituer dans *Le Nouveau Monde* — préfiguration du drame claudélien — un assaut de splendeur morale entre la noble et entière Ruth Ahswell, Lord Cecil et le paladin Stephen Ashwell, face à cette mistress Andrews qui continue la lignée des femmes maudites commencée par l'Ériphyle de Racine... Bien entendu, Villiers prenait avec sa religion des libertés de dilettante et de mage. Qu'il ait été ou non Grand Maître de l'Ordre de Malte, l'humilité lui faisait défaut. Sa candidature au trône de Grèce n'éveille plus de doute. Il adorait Dieu en seigneur de sa suite, en vassal exigeant. Mais enfin il reste essentiellement le grand idéaliste. Mains contes, et aucun mieux que *Véra*, illustrent

le thème schopenhauérien : que notre esprit projette l'univers. Villiers le crée avec les mots. Il avait un cousin, Robert de Pontavice, qui l'initia à la philosophie idéaliste allemande. Cette philosophie, il était né pour la sentir (sinon pour la comprendre), lui qui n'a cessé de vivre dans ses rêves. Il s'est pris lui-même à l'ensorcellement des êtres et des mondes qu'il a façonnés, et tous enseignent le mépris de la possession, le bonheur dans le désir non réalisé, la beauté de la mort.

IV

Seulement, Villiers met tant d'ardeur à sa mission que ses créations symboliques prennent un intérêt propre, que ces contes, ces romans, ces drames valent par eux-mêmes, par le mouvement, par le style. Nullement psychologue, puisqu'il prend les sentiments à leur limite, au moment où ils échappent à la psychologie pour devenir idée et poésie; nullement soucieux de composer et de finir, et laissant des nuées de pensée mal située ou d'amateurisme occultiste traverser et obscurcir ses conceptions de grand symbolisme et d'humour (son fond essentiel), il n'en a pas moins écrit telles scènes d'*Axel*. Sur *Axel* se cristallisent le pire et le meilleur de Villiers. N'est-ce pas, projeté sur les planches, le destin que l'auteur passa ses jours à rêver : grandeurs de ce monde, orgueil et héroïsme, amours sublimes, tout cela que jamais n'est venu lui offrir aucun Méphistophélès ? Quel romantisme encore ! Le drame a beau se passer sous la Restauration dans les Flandres, il tient des *Burgraves* et du Moyen Age de la *Légende des Siècles*; ses héros et son héroïne s'apparentent à ceux de Byron et même de Dumas, mais sous des draperies de haute philosophie à couleur hégélienne, dans un langage d'illumination.

Ces monstres d'esprit puissant, de beauté énigmatique et d'ardeur supra-humaine se meuvent dans des décors hallucinants. Quant à l'action, elle élève une histoire incroyable au ton de ce qu'il y a de plus mélodramatique dans *Ruy-Blas*. Malgré tout, dans la lumière de ces lustres de faux cristal, *Axel* arrive à donner des visages au sublime d'évasion : Sara de Maupers devant l'archidiacre, dans le développement d'une étonnante liturgie, au secret du couvent introuvable,

et le coup de théâtre de son « non »; le comte Axel d'Auersperg à qui des secrets sanglants et des luttes de pensée triplent les murs de ses burgs d'Allemagne; le héros et l'héroïne qui se mesurent et luttent devant le trésor, devant les tentations de la puissance, puis entonnent l'incomparable duo...

La destinée de Claire Lenoir, dans *Tribulat Bonhomet*, en face de son mari, en face du docteur, prend des aspects et, pour ainsi dire, des profils moins héroïques, plus humains, ce long récit est centré sur une discussion philosophique où se heurtent et se situent instinct, pensée, croyance, et il tire de là une opposition de personnages pleine de frissons et d'éclairs, puis l'angoisse d'un dénouement aux atroces rebondissements. *L'Ève future* ose des dialogues qui tracent derrière Halady et le jeune lord un sillage de tenace nostalgie. Des *Contes cruels* écartons ceux où l'auteur, pour satisfaire quelques manies, n'a pas craint d'éteindre la vie sous toutes les absurdités de l'exagération (*Deux Augures*, *Le Convive des dernières Fêtes*, *L'Annonciateur*), lisons vite les récits chimériques, mais il y en a qui savent être exacts et vrais, par grandes lignes et masses équilibrées, « contes cruels » les bien nommés ! Dans les uns, l'humour, avec des arrière-pensées de tortionnaire, ou bien l'ironie, avec tantôt une froide impassibilité et tantôt une digne insolence, vengent l'amour, le rêve, la gloire et l'humanité en feignant de caresser quiconque les bafoue ou les compromet par erreur (*Impatience de la Foule*, *Les Amies de Pension*, *Les Demoiselles de Bienfilatre*, *L'Héroïsme du Docteur Hallandonbill*). En d'autres, un sens inouï de la terreur macabre sait tirer de situations exceptionnelles comme celles des *Amants de Tolède* un pouvoir inédit de suggestion, dans les plus nombreux, l'amour et la mort se montrent interchangeables à la faveur d'un fantastique qui jette les lueurs de la foudre...

V

Toute cette production de courtes histoires s'est organisée sur les deux pôles de l'œuvre : ici une vision réaliste des choses laides ou grotesques, frappées du rayon d'ironie ou de pitié; là une vision magnifiante des réalités supérieures à la vie et qui se détache de la stricte littérature comme pour

essayer d'aborder à la musique, à travers les parages wagnériens, — bien qu'en réalité l'œuvre de Villiers reste indépendante de l'œuvre de Wagner : les dates en font foi

Ces sarcasmes de grand généreux, ce spiritualisme de chétien et cet idéalisme d'artiste ont servi d'exemple et d'entraînement à beaucoup de contemporains, depuis Mallarmé jusqu'à Bloy. En outre, dans le courant général d'esthétisme qui descend du Symbolisme, le style de Villiers a eu sa part.

..Imaginez deux écrivains, qui ont étalé sur une table de café les épreuves d'une nouvelle édition des *Contes cruels*. Ils s'extasiaient longuement sur une phrase, sur un membre de phrase : « La clarté déserte de la lune . » Un troisième écrivain, un tout jeune qui a réuni ces aînés, se rappellera plus tard, en même temps que ce tableau, un article de Charles Viguier sur « l'épithète subjective ». . Le jeune homme s'appelle Paul Valéry, les deux aînés s'appelaient Mallarmé et Huysmans, la scène s'est passée à la Taverne anglaise que Huysmans décrit dans *A rebours*, et Valéry la raconte à Frédéric Lefèvre dans leurs *Entretiens*.

III

MALLARMÉ

On sait aujourd'hui que Villiers de L'Isle-Adam est l'homme qui a mis Mallarmé sur son chemin de pensée. Goût de l'irréel et du mystère, aspiration à l'inaccessible, le gentilhomme breton recommandait ce régime à une génération lasse du naturalisme dans la prose et du sensualisme dans la poésie. Il a été beaucoup parlé à ce propos de Hegel et de Novalis; Mallarmé lui-même nous fait savoir par sa correspondance qu'il les a quelque peu lus. Toutefois, c'est vers l'Angleterre que sa jeunesse s'était tournée et les poètes lyriques anglais lui ont fait connaître l'attrait du silence, de l'absence, du vide. Les préraphaélites aussi revendiqueront justement leur part, il vit à Londres leur triomphe, et il avait vingt ans. A leur façon, il fait l'ange, même le séraphin, « dans le calme des fleurs vaporeuses ». Enfin, s'il tient de Banville le goût passionné du mot et de son éclat dans la sertissure, il est surtout et très profondément baudelairien. Mais après tout, poète authentique que les filiations ne peuvent qu'effleurer, il a tiré son idéal, ses thèmes, ses méthodes de lui-même surtout, de sa nature et de ses rêveries.

I

La prose des poètes éclaire quelquefois leurs vers; à lire celle de Mallarmé, ses lettres, ses articles dont les *Divagations* contiennent les meilleurs, les chroniques de sa revue d'élégance, *La Dernière Mode*, rédigée pendant plusieurs mois, en 1874, avec un sourire de dandy, on fait la connaissance

d'un homme informé, pensif, difficile, mais aussi frivole avec goût et gai avec entrain.

Les *Dvagations* (1896) offrent l'intérêt de ne pas laisser tout perdre des Mardis de la rue de Rome (au n° 89). Alfred Poizat, témoin sincère, assure dans son *Symbolisme* que Mallarmé causeur atteignait en paroles la perfection : « sa pensée jaillissait de son âme à ses lèvres, toute formée, toute splendide, définitive ». Changement radical devant le papier blanc, lac d'angoisse, lac gelé : la pensée « ne sortait plus que goutte à goutte... Alors, l'idée se compliquait diaboliquement ». Nous ne jouirons donc jamais de ces entretiens, conduits de 1885 à 1894, que Valéry, Régnier, Maclair et tant d'autres (1) s'accordent à garantir pures délices, et qu'un Tailhade même a respectés en termes nobles dans la *Médaille qui s'efface*. Ce qui en subsiste malgré tout dans les *Dvagations* donne assez l'idée d'un gentilhomme de lettres écrivant à de rares amis et, dans ses missives, jouant à ne laisser perdre miette de ses scrupules, nuances, repentirs, légers doutes, parenthèses de pensée, etc..., et usant pour cela d'une langue particulière, où phrases et propositions s'isolent les unes dans les autres, à n'en plus finir, ainsi que des boules ajourées dans certains vieux ivoires de Chine. Style pour amateurs. Les autres y croient flairer de la gaucherie. Même pour ceux-ci cependant, des périphrases affinent de préciosité ce travail un peu lourd, des tours primesautiers égaient par éclaircies ces constructions trop étudiées; et il règne à l'intérieur, autour de tous les détails, une politesse gracieuse. Bref, voilà un seigneur Louis XIII, mais armé de l'ironie humoristique et futée, voire parfois funambulesque, propre à un garçon du siècle dix-neuvième en sa fin, né à Paris (le 18 mars 1842), et confié à un pensionnat d'Auteuil avant d'aller terminer ses études au lycée de Sens.

Hélas, vint l'exagération, du moins dans l'écriture. Alors que les entretiens gardèrent jusqu'au bout leur variété libre et féconde, la prose écrite de Mallarmé s'est mise un jour à creuser son sillon avec une application torturée et torturante.

(1) Rappelons les assistants notoires : Maeterlinck, Verhaeren, Paul Fort, Bourges, Dujardin, les peintres Whistler et Gauguin, quelquefois Villiers, Verlaine, Adam, Barrès. Plus tard : Rodenbach, Henri de Régner, Griffin. La grande série commença en 1891, annexant les jeunes d'alors : Louys, Gide, Valéry et Maclair, Claudel et Fargue.

Cette prose, déjà encombrée des substantifs les plus pesants et les plus pesamment responsables d'affreux génitifs, sans parler des inversions, allusions, rebondissements et autres acrobaties, est devenue alors une langue inouïe que tout lecteur se voit dans l'obligation de traduire, mais pour laquelle il ne possède ni grammaire ni lexique...

Eh bien, parallèlement, ces physionomies successives se rencontrent dans la poésie : contentons-nous de la première pour l'instant. N'entend-on pas un Benserade dans le « Placet futile », un Parny dans « Une négresse par le démon secouée... » et connaît-on beaucoup de vers amoureux plus gracieux que ceux d'« Apparition » :

C'était le jour bém de ton premier baiser

ou de plus tendre accent que cette caresse à distance :

*O si chère de loin et proche et blanche, si
Délicieusement toi, Mary, que je songe. . ?*

Les deux « Rondels » sont galamment jolis, l'« Éventail de Mademoiselle Mallarmé » fait une brise de menuet. Il exista donc un Mallarmé amusé et amusant, qui comprenait la poésie comme un agréable jeu de société. C'est le même, c'est ce diseur de riens ravissants qui, poussant son évolution plus avant en poésie qu'en prose, a fini par faire à ses amis mêmes la surprise de l'ascension la plus abrupte et la plus solitaire. Se connaissait-il tout à fait ? Se sentait-il sûr de ses forces ?

La figure qui vient avec un étonnant relief en avant de la *Vie de Mallarmé* qu'a écrite le docteur Henri Mondor est celle d'un homme très secret, moralement frileux, qui avait besoin d'un entourage de sympathie pour se montrer aisé, charmant, spirituel et qui finalement, s'il fut exquis, le fut avec une extrême minutie. Beaucoup de grâce; nulle carrure, même morale. Né aristocrate, corps stylé, cœur fier, âme plus qu'aucune autre pudique, il se fût lui-même effaré du ton d'hagiographie auquel on s'élève pour lui. Car on passe bien vite devant les yeux tristes de M^{me} Mallarmé, on trouve tout naturel le mélange de Méry Laurent au ménage, on excuse sans raison le lâchage des amis de la première heure, surtout

quand il s'agit d'Eugène Lefébure, l'égyptologue, cerveau supérieur et grand cœur. Mais enfin il est fatal que l'écrivain tout seul finisse par compter, et celui-là mérite sans doute sa légende, par l'indépendance de sa carrière et l'effort de sa recherche.

II

Aux antipodes des grâces premières — avant que nous ne mesurions l'entre-deux — *Igitur* et *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* nous défient.

Igitur est le mot initial de la phrase qui, dans la *Genèse* en latin, se rapporte aux Élohim, aieuls d'Elbohnnon... Que de longues solitudes il fallut au professeur de Tournon, de Besançon, d'Avignon, avec les réveils apeurés des cauchemars pédagogiques, pour vouloir s'évader sur ces plateaux brûlés ! Dans l'interminable ennui provincial qui commença en 1862 et dura onze années, Mallarmé s'est abstrait de la vie quotidienne. Même professeur à Paris (lycées Condorcet et Janson de Sailly, Collège Rollin), il a vécu étranger aux choses; détaché de l'apparence, hors du relatif, il a regardé au delà. Son ami, le poète Cazalis, le futur Jean Lahor, lui écrivait : « Toi, vêtu de lumière mystique. . » Et l'année suivante, comme il le confesse dans une lettre du 3 mai 1868 à Lefébure, il a conscience d'avoir « teinté » ses poèmes d'« absolu » (Mondor, *Vie de Mallarmé*). Voilà pourquoi le docteur Bonniot, son gendre, a pu découvrir en 1900 et publier en 1925, sous cette enseigne latino-hébraïque de *Igitur* ou la *Folie d'Elbohnnon*, une maquette d'épopée intérieure qui d'ailleurs laisse à l'imagination du lecteur autant à faire qu'un scénario de film non tourné. Le héros, plus proche de Quinet et d'Hugo que d'Hamlet ou que d'un disciple de Socrate (car ces noms ont été prononcés), vit une aventure surhumaine où la conscience de soi et la personne éternelle se profilent dans des allégories clair-obscur. Il échappe à sa race et au temps, c'est-à-dire à la tombe, par la volonté qui lui a donné maîtrise de son être total et pouvoir de fixer l'absolu dans la création poétique. *Igitur* aurait ainsi incarné cette même philosophie des Mardis qui est retombée en pluie avare, à travers les *Divagations*, dans les sonnets de grande commémoration (pour Poe, Baudelaire, Verlaine). Serait-ce

donc, non plus une pensée, mais une obsession, le prétinement d'entreprises jamais poussées plus loin qu'un beau commencement ?

L'inspiration de Villiers était assurément présente, notamment par son *Issis*, et des aspects communs rapprochent *Igitur* d'*Axel* : le vieux château, les deux héros en qui s'achève leur lignée, le sépulcre souterrain, le grimoire.

Igitur est une longue prose, *Un coup de dés* est un poème. Mallarmé généralise dans ce poème posthume, comme eût fait Vigny, le cas particulier de son scepticisme nihiliste. C'est le poème de « La bouteille à la mer », mais retourné et transposé : le message n'arrivera jamais, et ce message portait, non le savoir humain, mais l'espérance que le poète conçut d'arriver à l'expression absolue, à « l'unique nombre qui ne peut pas être un autre ». Était-ce possible ? L'étrange armature de cette philosophie laisse entrevoir de confuses allégories : un vieux capitaine vaincu par la tempête, une mystérieuse plume élevant sur l'écume sa pâle promesse, un jeune prince des écueils qui veut la soutenir, mais en vain, et finalement la mer demeurée reine du néant. L'optimisme fugace d'*Igitur* a coulé. *Un coup de dés* jette le cri du pessimiste qui doute désespérément de la poésie en prenant conscience de son échec personnel. C'est l'allusion à une œuvre dont le contenu restera tu, c'est une velléité métaphysique où se noie tout le lyrisme d'antan.

Et en effet, Mallarmé rêva toute sa vie d'une œuvre architecturale. Il en a affirmé le vouloir dans son « autobiographie » (on appelle ainsi une lettre à Verlaine, publiée en 1924), où il annonce « un livre qui soit un livre », et non plus seulement le recueil « des improvisations de hasard, fussent-elles merveilleuses ». Mallarmé continue : « Le Livre, persuadé qu'au fond il n'y en a qu'un : l'explication orphique de la terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence ». Qu'est-ce à dire ? Proclamation d'idéalisme transcendantal, affirme le disciple René Ghil ; confrontation de l'être humain, doué de conscience, avec la nature, selon le disciple Camille Mauclair. Un troisième disciple, Théodor de Wyzewa, attendit l'apparition avec « une désespérance pieuse... ». Hélas, *Un coup de dés* jamais n'abolira le hasard enregistre le renoncement. Quelle évocation désolante de ces limbes où tant d'ombres baignent dans l'encre ! C'est dom-

mage, mais le fait est là : Mallarmé n'a rien écrit de ce qui avait été annoncé, ni l'opéra composé de musique, de poésie, de mimodrame et de ballet, ni le livre en plusieurs volumes; il n'a qu'envisagé ces belles choses, il n'a que tracé l'itinéraire d'une hardie navigation. Et, dans ces conditions, faut-il considérer ce qu'il laisse comme une série d'exercices exécutés dans le port ? Ce serait trop injuste.

III

Le reste de l'œuvre poétique se peut dénombrer ainsi : 1^o poèmes semi-parnassiens qui prolongent Baudelaire; 2^o *Héroïade* et *L'Après-midi d'un Faune*; 3^o *Feuillets d'albums*, *Plusieurs sonnets* et quelques autres courts poèmes où s'exaspère la nouveauté de la manière.

A. — Mallarmé, lorsqu'il composa « Aumônes », « Le pitre châtié », restait fidèle à la haute voltige banvillesque. Quant aux *Fleurs du mal*, les ayant connues à dix-neuf ans, il les entendait « chanter » par Villiers de L'Isle-Adam, l'année suivante, sur le piano de Mendès à Paris, et il y reconnaissait aussitôt son goût de l'amour tendre comme pour une sœur, ses imaginations livresques d'amour sensuel, fût-ce pour les prostituées, la stérilité de l'inspiration assimilée à l'impuissance, son *toedum vitae*, son désir d'évasion. « Le Guignon », « Les Fleurs », « Soupir », « Renouveau », « Azur », pièces lentes, trahissent assurément leur milieu, le milieu initial de l'auteur : Mendès, Banville, Glatigny, la fine floraison du Parnasse, mais rehaussée de l'auréole de Baudelaire et pigmentée de la tache écarlate qu'y devait jeter le langage de Villiers de L'Isle-Adam.

Sensible, en somme, exquisement ému, tentateur des musiciens, tel apparaissait Mallarmé. Mais baudelairien par-dessus tout. Baudelairien sur le Parnasse, il le fut très sincèrement. « Brise marine », qui débute par le vers :

La chair est triste hélas, et j'ai lu tous les livres...

et qui finit par cette remise sur pied :

Mais, ô mon cœur, entends le chant des matelots !

mais aussi bien « Tristesse d'été », et « Angoisse » et « Les fenêtres » pourraient avoir été publiées parmi les additions posthumes aux *Fleurs du mal*... Une désolation secrète, irrémédiable, assez profonde pour vouloir être muette, purifiée d'un souffle glacé ces poèmes où les larmes, si elles doivent devenir pierres précieuses, ont tout de même coulé.. Faut-il parler d'imitation ? Pas même l'idée de paradis artificiel. Ou bien un seul, celui de l'art. Une légèreté plane, une fluidité assure le pur écoulement du chant. Et le désespoir du jeune élégiaque est sincère. A quoi bon citer des vers qui glissent, ailes étendues, dans toutes les mémoires, depuis :

O mort, le seul baiser aux bouches taciturnes

jusqu'à :

Je goûterai le fard pleuré par tes paupières... ?

A les bien lire toutefois, ces pièces encore liées à la tradition, il apparaît qu'elles préparaient celles qui allaient s'en détacher. Elles les préparaient par le débat qu'elles révèlent du platonisme ardent avec le sombre nihilisme : existe-t-il, le monde absolu auquel le poète aspire ? Comment échapper enfin au monde des apparences ? Et Mallarmé s'achemine douloureusement vers un troisième monde qu'il veut créer, qui se réaliserait dans le parfait isolement, qui tournerait détaché de tout comme une sphère unique, et qu'il n'a pas créé finalement.

B. — Tout ce qui dans *Hérodiade* fait penser aux compositions de Gustave Moreau rappelle encore le Parnasse et lui appartient. Peut-être aussi la *Salammbô* de Flaubert, statue parée, et l'héroïne du dernier des *Trois Contes*, perversité insondable, étaient-elles alors troublantes. Mais qui saura jamais à quelles sources un jeune poète est allé boire ? Toujours est-il qu'une originalité jaillissait. La suave rigueur de la forme et le dur entêtement de l'idée amenaient au jour une poésie éveillée dans l'invisible. Quand Mallarmé assombrit de cheveux et illumine de pierreries la femme qui aime sentir dans sa chair inutile

*Le froid scintillement de ta pâle clarté,
Toi qui te meurs, toi qui brûles de chasteté,
Nuit blanche de glaçons et de neige cruelle,*

ne dresse-t-il pas l'allégorie de sa propre poésie, telle qu'elle lui serait apparue dans la nuit légendaire du 2 mars 1866 à Tournon ?... Hérodiade, attendant quelque chose d'ineffable, songe à s'y préparer par le refus de tout ce qui est humain; le poète attend et se prépare comme elle. Déjà la parole tend ici à l'isolement. Je crois que Mallarmé en a fourni une glose, quand il a écrit d'Hamlet qu'il fallait voir en lui « l'adolescent évanoui de nous au commencement de la vie » et qui se débat « sous le mal d'apparaître ». Hérodiade donnerait, à la rigueur, une autre figure au même mythe. Le poète prend et reprendra ce poème, centre de ses réalisations et de ses recherches, qui reflète encore la clarté de la première période, mais qui a déjà le mystère pour ambiance, la suggestion et l'allusion pour éléments. L'ayant publié d'abord comme un fragment de scène antique, il en poursuivra jusqu'à sa mort le complément, dont ses héritiers recueilleront de courts fragments inédits.

De *L'Après-midi d'un Faune* (1875) une première version avait été écrite pour Coquelin. Ce monologue de théâtre devenu poème se vit refusé avec ensemble par les Parnassiens gardiens de leur *Anthologie*, parce qu'il rompait trop nettement avec leur peinture directe des choses et leur versification soumise au rythme officiel. N'eut-il pas l'air de blasphémer la gloire de Banville, de qui la *Diane au bois* passe pour l'avoir engendré, à moins que ce ne fût l'*Endymion* de Keats, ou quelque autre divine rencontre ? L'auteur et son faune dessinent sous un fin réseau continu de symboles le rêve d'un amoureux et d'un poète, rêve d'un être halluciné par son désir, flûte devenue vivante et qui s'enivrerait de son chant et de toutes les puissances sensuelles d'inspiration éparses dans une campagne d'été. Sont-ce des nymphes qui le tentent dans un air subtil et tremblant ? Sont-ce les figures inaccessibles d'un art difficile ? Ceci et cela. Mallarmé quittait le réel, il cherchait à saisir les images nées des rêveries que suscite une contemplation; d'autre part, dit-il à Jules Huret pour sa retentissante enquête, il essayait « de mettre à côté de l'alexandrin dans toute sa tenue, une sorte de jeu courant pianoté autour ». Il a réussi sans aucun doute. *L'Après-midi d'un Faune* est une merveille de prestige idyllique, de parallélisme symbolique, de rythme incomparable, vraiment digne de l'invocation :

Tâche donc, instrument des flûtes, ô maligne Syrinx...

C. — Déjà dans les poèmes de la première période, le poète regardait les spectacles du monde — l'hôpital, le sonneur à ses cloches, les fleurs — comme des symboles de son âme et de l'âme des poètes; déjà il vivait en même temps dans deux mondes, celui de la réalité honnie, celui de l'art consolateur. Et déjà dans ces poèmes-ci, *Hérodiade* et surtout *L'Après-midi*, un besoin d'essentiel et de pureté exhaustive commandait presque tout. Dans cette chance unique et sur le bord extrême du possible, le mallarmisme aurait pu se constituer. Mais le mallarmisme proprement dit a pris figure plus singulière. On ne le délimiterait pas mal en rassemblant, derrière *L'Après-midi*, « Don du poème », « Sainte », « Petit air », les intérieurs (« Tout orgueil fume-t-il ? », « Surgi de la croupe et du bond »), les « Tombeaux », plusieurs sonnets, le « Toast funèbre » pour Gautier et la « Prose » pour Des Esseintes...

Le mallarmisme situe sa matière tout à fait à part, dans un idéalisme. Mallarmé, solitaire méditatif, en était venu à tirer son émotion des idées et ses idées se ramenaient, en manifestations diverses, à une seule, que voici : le poète recrée la réalité par son rêve, il tient par son rêve un monde à sa disposition, les nymphes de *L'Après-midi*, ou la splendeur du corps féminin dans le poème en prose qui s'intitule *Phénomène futur*; et les grands poètes, un Poe, un Gautier, sont pour lui des rêves éternels. Si Mallarmé, platonicien moins tremblant, avait considéré franchement l'univers en toutes dimensions comme un indéfini concert d'allusions symboliques à une réalité supérieure, s'il avait osé tenir toutes choses sensibles pour signes des idées qui montent en hémicycle jusqu'à Dieu, il fût revenu une fois de plus au grand désir d'*Ignitur*. Ah, que n'a-t-il pu suivre cette ascension d'immortelles ! Si elles s'expriment en tout ce qui existe, s'il ne doit plus y avoir d'existence qu'en reflet d'elles, quelle aventure exaltante pour le poète ! Engagé parmi les ombres mouvantes auxquelles le vulgaire (et c'est nous tous) s'attache, il les écarte, lui, il s'en délivre, il capte la vraie réalité promise aux privilégiés, puis, tout-puissant de magie, il l'embaume dans le charme des mots, enferme le trésor dans sa formule énigmatique, forge une clef unique et indestructible... Même sans atteindre un tel idéal, n'est-ce pas en s'efforçant dans sa direction qu'on pourrait avoir chance de sublimer des

vers, de les « teinter d'absolu » ? Mallarmé s'est contenté de moins. Il a cherché le progrès poétique dans un jeu d'analogies qui substitue les objets les uns aux autres, afin de quitter le réel,

Le réel parce que vil,

et de faire naître l'illusion nostalgique de notre unité subjective.

Cette âme du mallarmisme, il lui fallait un corps apparié, un corps de sylphide. Le corps aussi fuira donc les habitudes des hommes, n'offrira que peu au cœur et aux sens, davantage à l'esprit. Le corps aussi s'évertuera à se dématérialiser, tout en se parant du plus infaillible éclat : difficile gageure. La conception fanatique et inquiète que Mallarmé s'était faite de la poésie lui inspirait une constante phobie du cliché alourdissant. Or qu'on songe à ce que le style le plus personnel garde forcément de banal, et qui est même nécessaire à la clarté. Mallarmé n'a plus voulu de cela. Il n'accepte, lui, que le purement neuf, ce qui brille de fraîcheur encore intouchée. Il a donc élaboré une combinaison artificielle, rigoureusement hors de prose, incantatoirement pure et absolue : une distillation qui allège les poèmes de toute la communauté du langage. Bref, un elliptisme intégral : le réel doit se purifier dans l'artificiel, la vie s'épuiser dans l'art.

Il fallait encore que les mots devinssent messagers de l'étrange et de l'inconnu. Ce n'est pas d'eux-mêmes qu'ils y consentent, une alchimie verbale doit mettre toutes ses cornues en train. Aussi n'y a-t-il pas d'art plus conscient que celui de Mallarmé. Si l'inconscient y a joué son rôle, si les rêveries y ont fait germer une indicible fraîcheur, c'est cet art qui la fait éclore et qui précisément la dit. Le poète y consacre de la volonté, de l'intelligence et de la science. Lisez *Les mots anglais*, où, philologue à ses heures, il remarque que le « mot présente dans ses voyelles et ses diphtongues, comme une chair, et dans ses consonnes, comme une ossature délicate, à disséquer ». « L'attaque des consonnes » est très remarquable et *F*, par exemple, « indique de soi une étreinte, forte et fixe », etc... Mallarmé entraînait son vocabulaire comme une troupe de gymnase, il disloquait la phrase pour qu'elle fût prête à tous les tours; il sépare, en effet, l'épithète de son substantif, met les compléments en tête,

escamote les auxiliaires de conjugaison. La syntaxe n'a pas à résister, il la brise. La ponctuation fait-elle faideau ? il la supprime.

Les circuits enchevêtrés de sa langue lui viendraient-ils de ces classiques grecs et latins qu'il possédait assez bien et qu'il citait souvent en classe, quoique d'anglais (1) ? M. Léon Lemonnier, expert en langue et littérature anglaises, émet des doutes sur l'importance d'Edgar Poe (2), mais des lettres du poète, à Cazalis lui donneraient tort, ainsi qu'un article de la vingtième année à *L'Artiste* (3). Par ailleurs, MM. André Thérive (*Le français langue morte*), André Suarès (*Présences*) et John Charpentier (*Le Symbolisme*), eux, rattachent à la pratique des poètes de langue anglaise la manière mallarméenne de déguiser sa pensée. Puisse cette dispute des compétences persuader quelques-uns que Mallarmé tout seul inventa ses sottises et roueries ! Mais avec cela n'oublions pas qu'il a entendu le conseil musical. Le soir du vendredi saint de 1885, chez Lamoureux, au concert spirituel où Édouard Dujardin l'avait emmené, le poète eut sa révélation. Et dès lors il ne cessa plus de fréquenter les concerts. Est-ce pour cette raison que le sonnet en hommage à Wagner, qui est de 1886, semble publier un renoncement à tout l'art littéraire antérieur ? Sans aucun doute, la prosodie mallarméenne fait entendre des échos de ces féconds dimanches dans ses entrelacements de signification, ses rappels et retours de thèmes, ses cascades grammaticales, son monde d'allitérations. Le poème ultime, *Un coup de dés*, ira même en mai 1897 jusqu'à étager les groupes de mots comme des notes, distribuer les blancs comme des portées, varier le corps des caractères comme des croches et des doubles croches. Réalisait-il ainsi son vœu de reprendre à la musique le bien de la poésie ? En réalité, il hésitait entre le vers libre et le poème en prose, et, en même temps, il se faisait fort d'aller plus loin que l'un et que l'autre. Le résultat fut de renverser en prosodie et jusqu'en typographie — hélas ! sans compensation — un système multiséculaire.

(1) F. GRILLOT DE GIVRY, ancien élève de Mallarmé, *Nouvelles Littéraires* du 12 octobre 1923.

(2) LEON LEMONNIER, *Edgar Poe et les poètes français*.

(3) HENRI MONDOR, *Vie de Mallarmé*.

IV

Dans ses réussites plus spécialement musicales, à condition qu'il n'allât pas jusqu'à la partition comme dans *Un coup de dés*, il est arrivé à Mallarmé d'égaliser tantôt le continu subtil de la musique de chambre et tantôt cette cime orchestrale que dressent les archets unanimes : dans les deux cas, il atteint une sorte de limite des choses rayonnant vers on ne sait quel ciel idéologique et au delà de quoi ce serait l'inexprimable. Un vers nous le dit :

...Une sonore, vaine et monotone ligne,

qui fut pour le poète la ligne purifiée, essentielle, idéale de tout.

Dans ses réussites d'alchimie verbale, il a créé une forme qui rénove la science et la patience de l'art; il a conçu, disait-il en 1891 dans *Pages*, un vers composé de mots choisis pour leur son autant au moins que pour leur sens, assemblés de façon à recréer ensemble le fameux vers jamais encore entendu, le vers coup d'archet, où tout se tient et se prolonge. *Hérodiade*, *L'Après-midi*, les *Sonnets* ne manquent pas de tels vers. Malheureusement ils en montrent d'autres qui, tout en restant dans le moule des mètres classiques, dont ils retrempent même le métal, exagèrent la bizarrerie de la phrase, en bouleversent la cohésion et la privent de tout terme qui puisse paraître, même de loin, explicatif. Voilà l'excès. Je relis, par exemple, la « Prose » pour Des Esseintes, et si j'y entrevois un Art poétique, qui doit être le mallarmisme, encore y ai-je peiné, puis, parvenu aux deux strophes finales, j'ai beau chercher : qui est Anastase ? Qui est Pulchérie ? et qu'ont-elles à voir ensemble ? Le « Billet à Whistler », « La chevelure vol d'une flamme à l'extrême occident », « A la nue accablante tu » et quelques autres, posent autant de points d'interrogation.

On a même l'impression d'un sacrifice, le sacrifice dont Mallarmé aurait eu conscience, s'il est exact qu'il ait déclaré à Louis Le Cardonnell : « Mon art est une impasse. » Mais à ce sacrifice, avec quelle allégresse il était allé ! et comme il l'avait pris de loin pour un acte d'audace juvénile !

Qu'osait écrire, en effet, le jeune maître d'Avignon dans

une lettre de juillet 1868 à Cazalis, commentant la première version du sonnet :

Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx

et se félicitant d'en évoquer le sens par un mirage interne des mots mêmes ? Rien de moins que ceci : « ...le sens, s'il en a un (mais je me consolerais du contraire, grâce à la dose de poésie qu'il renferme)... en se laissant aller à le murmurer plusieurs fois, on éprouve une sensation assez cabalistique... ». La Cabale avait-elle tenté le poète, et l'Idumée, dans « Don du poème », en apporte-t-elle la preuve ? Oui, d'après M. Denis Saurat dans *Perspectives* (1938), cependant M^{me} E. Noulet le conteste dans *L'œuvre poétique de Stéphane Mallarmé*. Les deux augures ont riche doctrine ; à réunir leurs noms en opposant leurs jugements, on soulage un peu une rancune de lecteur exténué. Mais comme la propre déclaration du poète soulage mieux encore ! « Le sens, s'il en a un... » O candide cynisme ! Nous devons donc payer si cher la « dose de poésie » ? On nous a distribué une partition à clef inconnue, et nous nous croyions obligés de la déchiffrer ? Merci qu'on nous en tienne quittes.

Certes, ce serait nous mettre dans notre tort que de prendre au pied de la lettre une boutade de ce pince-sans-rire. Au lycée, ses élèves le flattaient en lui apportant les expressions quintessenciées qu'ils avaient sué à extraire de Perse, de Callimaque et d'autres sphynx. Nous, fouillons les alentours. Qu'est-ce qu'un poème qui n'a pas de sens ? C'est un poème dont on espère qu'il en a plusieurs. Or, tel n'est-il pas le cas de beaucoup de poèmes anglais que Mallarmé n'ignorait point ? La poésie anglaise est souvent obscure, et justement parce qu'il ne lui déplait pas de superposer plusieurs thèmes, comme un écran de cinéma surimprime des images les unes sur les autres. Même *Hérodiade* semble être tour à tour l'allégorie de la beauté indicible, de la poésie pudique et orgueilleuse, de la nuit impénétrable et sans fin, que sais-je encore ? Même *L'Après-midi* évoque peut-être trois rêves : un érotique, un poétique, un métaphysique. Plusieurs autres poèmes accusent la même haute source de richesse. Seulement, il est arrivé à Mallarmé de ne pas arrêter à temps le développement de ses métamorphoses ; ses intentions se sont alors tellement

multipliées qu'il n'y a plus eu d'images discernables sur son écran : tout s'est abîmé dans l'obscurité, tout a paru vouloir rentrer dans le silence.

Lorsque ainsi la poésie de Mallarmé sombre, elle le doit apparemment aux excès de la forme, il a détruit en maniaque du rare et de l'unique le bâtiment même dont il aurait eu besoin pour embarquer sa cargaison de grands desseins. Mais en réalité, il faut s'en prendre à des raisons plus intérieures, plus graves encore, et à la principale : c'est que l'ambition dépassait les moyens. Mallarmé a la poésie fragile et faible comme une femme. Ne nous avait-il pas promis et ne nous promettait-on pas en son nom davantage que nous n'avons reçu ?

V

On se sentait si heureux ! Symbolisme universel, élévation de toutes les correspondances à l'unité, le grand arc-en-ciel de l'analogie... On s'attendait à voir tout objet réfléchir le monde, tous les aspects du monde illuminer le moindre objet. L'univers allait devenir un enchantement. Et, en effet, certaines beautés mallarméennes retinrent l'attention comme par un secret. On voyait brisé l'aspect des choses, avec leur ennuyeuse accoutumance ; elles s'éclairaient du dedans, et par une lumière qui annonçait leurs intentions profondes, puisque tout vit d'une double vie, dont la plus belle est cachée. On guettait une révélation, on allait découvrir, la découverte commençait. Est-ce que ce n'est pas ce mirage qui se lève à l'horizon du mallarmisme ? Il séduit, mais c'est un mirage. En réalité, Mallarmé n'a capté, en fait d'analogie, que la gent trotte-menu des lieux familiers et des minutes quotidiennes, ou bien les vols trop connus de grands lieux communs. Certes, une modeste chambre peut engendrer une série d'évocations poétiques : vase sans fleurs, élan brisé de l'âme chimérique, doute de pouvoir créer par le rêve,

Une rose dans les ténèbres...

Mais nous voilà retenus avec le poète qui s'étiole, dans les limites de son petit appartement : art d'intérieur, relief d'étoffes, de coffrets, de bijoux, l'équivalent d'un boudoir...

Le poète y a-t-il brûlé ses parfums dans les cassolettes du rêve et de l'absence ? Sous un plafond, tout de même ! Il y a plutôt cherché ses combinaisons de mots comme pour ouvrir un coffre-fort : tient-il le chiffre du monde ou seulement celui de ses secrets d'artisan ? Je reconnais qu'il s'est élevé plus haut dans le « Toast funèbre », qui confronte les fantômes de la mort et de l'immortalité, dans les « Tombeaux » et surtout dans le plus beau, le « Tombeau d'Edgar Poe », qui célèbre l'achèvement de la tombe, la transfiguration par l'art des hideurs de la vie, le profil éternel des œuvres détaché sur le fond des incompréhensions. Mais ces hiératiques cérémonies m'inspirent une autre plainte : dépassent-elles les pompes du Parnasse ? C'est peut-être du Banville hautain et plus ramassé, peut-être du Leconte de Lisle d'épithaphe. Le « mallarmisme » s'y accroche çà et là comme du lierre et fait une ombre inutile.

Il est incontestable que des combinaisons de chimie verbale suscitent momentanément l'illusion qu'un étonnant secret va s'ouvrir, qu'on est tout près de l'aveu universel, dans ce voyage au pôle glacé, le poète n'a pas manqué de découvrir quelques rythmes qui invitent à respirer l'inconnu. Folie d'espoir : le grand secret fuit toujours, ou bien il se résorbe. Croyant voguer sur les eaux du symbolisme éternel, on s'immobilise soudain dans un système d'harmonies analogiques qui replie stérilement la pensée sur son vide, paralyse l'émotion devant le rébus insoluble, annihile le lyrisme.

D'autres poètes que l'auteur du sonnet éclatant et triste,

Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui

ont souffert du réel et ont consacré leur vie à le transcender dans le rêve. Citerai-je les romantiques allemands, notre Gérard de Nerval ? Mais ces poètes-là font déboucher le lyrisme dans la vie métaphysique ou mystique, ils entrent en communication avec le monde cosmique ou le monde divin. Leur espoir de sortir de l'exil terrestre, leur aspiration à l'éternelle unité prennent la valeur d'une philosophie et la vertu d'une religion ; leur rêverie orientée nostalgiquement vers un Éden supra-sensible, leur rêve chargé d'inconscient se souhaitent clefs de connaissance et veulent forcer les portes de la nuit métaphysique. Pour Baudelaire aussi, la poésie

devenait étude et prière, n'a-t-il pas dit que « par la poésie et à travers la poésie, l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau » ?... Quelle différence avec Mallarmé, chez qui la pureté n'est presque qu'une simplification desséchée par l'intellectualisme, un reliquat glacial d'esprit classique, un alibi désespérément cérébral de l'imagination stérile. Ne définirait-on pas la pensée de Mallarmé, avec un peu de méchanceté, l'esthétique par le vide ? Une angoisse, je le veux bien, mais sans contre-coup ni même reflet sur son destin ; une expérience tenacement subjective, soit ! mais qui n'engage jamais la personne totale et ne va nullement, quoi qu'on ait dit, jusqu'à l'héioïsme.

Comment ne pas se souvenir ici que le poète a été un homme chétif et un fonctionnaire excédé ? A Londres, quand il y était allé apprendre l'anglais et que sa jeunesse y avait souffert de pauvreté, il eut une maladie de langueur. Son écriture était une broderie fine, distinguée et d'une minutie infinie... Le voyez-vous s'appliquer sur la feuille blanche qui l'effrayait ? Ne perdons jamais de vue, pour comprendre Mallarmé, qu'il a eu le cœur mangé par l'ennui, un ennui congénital et pathologique plutôt que le grand ennui presque impersonnel que Baudelaire a magnifié. On le voit bien, enfermé entre quatre murs, réfugié là contre le dégoût, songeant les yeux mi-clos à tout ce qui peut créer le charme esthétique d'un tout petit coin de civilisation parisienne, et annexant encore à tant d'élégance quelques nuances d'amitié féminine d'ailleurs adorables... Il en est peut-être arrivé à traiter la poésie en laboratoire pour secrets de beauté. Après quoi, il n'y eut plus que des projets, échafaudés chaque jour et chaque jour renversés, dans la petite maison de Valvins, où il s'était retiré en 1894 et où il mourut le 9 septembre 1898.

CONCLUSION

L'écho prolongé de cette œuvre chez Valéry, avec toutes ses conséquences, ainsi que chez les poètes néo-romans du type François-Paul Alibert, et encore chez des humanistes savants (un Charpentier, un Beauduin), suffit à prouver que le mallarmisme a une force. Cette force se manifeste dans une influence à quintuple et sextuple direction.

L'exemple de Mallarmé a consolidé les forces traditionnelles par son éclatante fidélité à l'alexandrin et à l'octosyllabe, dont il a encore resserré la trame, cela devait servir, malgré l'extravagance momentanée d'*Un coup de dés*, à réagir avec Valéry contre le vers-librisme.

Tandis que Verlaine apprenait aux jeunes poètes à faire des vers « délicieusement faux exprès » ou bien de contours volontairement imprécis, l'influence mallarméenne le seconda dans ses invites à la discrétion. Les élégiaques et les poètes d'intimité lui doivent de savoir aujourd'hui voiler l'éclat extérieur des vers, comme banal, et ramener toute la lumière à l'intérieur, par la concentration de la rêverie identifiée avec l'éclosion du rythme : cette lumière adoucie se pénètre d'inconnu et paraît rayonner d'un foyer mystérieux.

Le mallarmisme a aussi, par ses fluidités, encouragé ce que Mallarmé n'eût guère voulu : l'harmonie facile et même la mollesse d'un Henri de Régnier, et de bien d'autres.

Par ses subtilités les plus dangereuses, il a rejoint la tradition de l'hermétisme, pour la porter au comble, bien au-dessus de Marini, de Gongora et de ce Lycophron surnommé l'obscur aux temps alexandrins. Et dans cette ligne aussi, il a eu sa descendance : Royère, « obscur comme un lys », en est un bon représentant.

En outre, *Un coup de dés* sert de référence à tous les poètes qui ont tenté de donner autant et plus même de valeur aux « blancs » qu'aux « noirs » : Apollinaire, Cendrars, Reverdy, Cocteau, et même l'auteur de *L'Homme cosmogonique*.

Mais le legs le plus important, c'est l'exemple de son univers de mots cristallisé, c'est à dire son invention de ce qui s'appelle aujourd'hui la poésie pure. Un grand legs, un legs magnifique et inquiétant.

L'inspiration de Mallarmé a prolongé la frénésie romantique du Moi le plus acharné sur lui-même pour y lire l'univers. Le narcissisme qui se dégage de *L'Après-midi* ainsi que de la plupart des poèmes, et qu'enseigne *Hérodiade*, pourra fructifier chez un Gide par les ressources de la psychologie et chez un Valéry par la rigueur de l'esprit. Mais cette électricité ne rencontrant pas de bon conducteur dans la substance pauvre de notre poète, s'est épuisée en taraudage analytique, a vite tari la sensualité qui chauffe *L'Après-midi*, finalement s'est enterrée. Quand ce malheur s'est pro-

duit, il était évident que Mallarmé, d'après ses lettres et ses confidences, et constaté le quasi-silence de ses dix dernières années, n'avait absolument plus rien à communiquer. L'entreprise folle était close. A force de poursuivre l'isolement de son univers dans les mots et de vouloir l'épuiser jusqu'à la transparence absolue, il était arrivé au bord du néant et tout lui échappait.

IV

CORBIÈRE

I

La réputation de Corbière formée dans un petit cénacle au lendemain de sa mort (1^{er} mars 1875) avait elle-même vite succombé : et c'est l'étude de Verlaine faisant du poète breton le premier des « poètes maudits » qui l'a ressuscitée.

Tristan, fils d'un capitaine au long cours, né à Coatcongar, près Morlaix, le 18 juillet 1845, malade dès seize ans, soigné plusieurs années à Roscoff, partit un jour de l'hiver 1868 pour l'Italie, à l'instigation d'un des peintres qui venaient chaque année passer l'été à la vieille pension du port. L'Italie qu'a vue Corbière, et qu'il fait voir, c'est la paresse en haillons, l'emphase pouilleuse; c'est aussi l'Italie des douaniers, des mendiants et du macaroni; c'est le Vésuve-Agence Cook de la Pompeia-Station. La beauté n'y laisse pas même entrevoir son visage. Et cette Italie dénigrée et salie, il la chante en petit-nègre, au point que Huysmans s'en est plaint. « Pas de métier », devait objecter Laforgue. Corbière se permet tout. Son vers chante dans la rocaïlle :

— *Tu ris jaune et tousses sans doute,
Crachant un vieil amour malsain ;
La lave coule sous la croûte
De ton vieux cancer au sein...*

Ces vers s'adressent à l'Etna. Une verve si excentrique, dénigrante et bilieuse se promena ensuite dans les rues de Paris, car Tristan portait chez les frères Glady, en 1873, le premier recueil des vers où elle s'était condensée. Mais les

Amours jaunes ne sortirent point des boîtes des bouquinistes, jusqu'à ce que Vanier les rééditât en 1891.

II

Tristan est à Paris ce qu'il était à Naples : vivant égaré dans les danses macabres, désenchanté et burlesque, déséquilibré de génie, et qui a dit, avec des vers qui sont des soubresauts, son dégoût de l'amour et de la vie, son haut dédain sarcastique :

*Il regardait ramer du haut de sa grande âme,
Fatigué de pitié pour ceux qui ramaient bien.*

L'amour ?

Éternel féminin de l'éternel Jocrisse...

La vie ? les jours ? les heures ?

*J'ai compté plus de quatorze heures..
L'heure est une larme, — Tu pleures,
Mon cœur. . Chante encor, va — ne compte pas.*

Comment croire que Laforgue ne contractera pas dette envers ce poète ? Et Verlaine lui est redevable. C'est Corbière qui a écrit : « Il pleut dans mon foyer ; il pleut dans mon cœur feu »... On peut s'étonner que ce révolté ait consenti au goût des rondes, berceuses et complaintes. La Bretagne alors parle. Elle parle aussi dans quelques poèmes dont l'écho devait se prolonger à travers toute l'époque, et qui sont d'une tendresse rauque :

*Il fait noir, enfant, voleur d'étincelles !
Il n'est plus de nuits ! Il n'est plus de jours...*

Prenons-y garde, pourtant. Ce coup d'œil aigu et lucide dans le rayon duquel ont tremblé tant de blagues bilieuses, i. garda Corbière d'être dupe et le distingua toujours. Il en fit même un critique aussi cruel qu'exact. Une pièce des

Raccrocs, « le fils de Lamartine et de Graziella », est une nausée provoquée par le miel lamartinien, cette coulée de « la larme écrite ». Ailleurs, il houspille la couleur locale. Une des strophes d'*Un jeune qui s'en va* s'acharne sur Hugo « garde national épique ». Un sonnet griffonne la caricature du Parnasse

Seulement, à travers le Parnasse, il semble que Tristan veuille atteindre toute la littérature et peut-être la poésie. Pour lui n'existe que « le cinglé, la pointe sèche, le calembour, la fringance... » (Laforgue). A ce moment du moins, *Les Amours jaunes* sont d'un collaborateur de *La Vie parisienne*, où parurent ses premiers poèmes :

*Mélange adultère de tout :
De la fortune et pas le son...*

Mais la maladie de poitrine qui le tenait lui fit reprendre le chemin de sa solitude; il rentra à Morlaix, dans son « trou de flibustiers ».

III

Et dès lors, il erra le long des grèves et sur la mer. Mourant, il fuyait son lit pour aller se coucher au bord des flots. Il faisait sur son cotre des « prodiges d'imprudence », raconte Verlaine ..

Voilà le vrai et profond Corbière, le descendant de corsaires. Une inspiration nouvelle va le mener. L'ami des douaniers, des gardiens de phare et des goélands, le sauvage qui s'est attablé au débit des matelots, devait chanter une Bretagne qui n'est ni dans Brizeux ni dans Chateaubriand, une Bretagne gueuse, couverte de vermine et de plaies.

Le père de Tristan, auteur d'un livre oublié, *Le Négrier* (1832), avait été l'introducteur des marins vrais, de la mer vraie, dans notre littérature. Voilà le premier maître. A son tour, le fils a ouvert la poésie à ceux qu'avait introduits Édouard Corbière dans le roman. Il les fait vivre et parler, ses marins; et ils sont à l'aise dans ses poèmes, pleins du sel de l'Océan. Il faut lire toute la « Rapsode foraine » et le « Cantique spirituel » à sainte Anne. Hugo, Michelet, sont

dépassés, et (par avance) M Jean Richepin. Corbière sait aussi faire mourir son petit peuple :

*.. Qu'ils roulent infinis dans les espaces vierges !
 Qu'ils roulent verts et nus,
 Sans clous et sans sapins, sans couvercle, sans cierges...
 — Laissez-les donc rouler, terriens parvenus !*

Cette apostrophe, en vérité, il la jetait à tout l'univers. La mer, la vie sur la mer, lui semblait une manière de rachat du monde par l'héroïsme obscur et libie. La poésie océanique de Tristan Corbière emprunte sa noblesse insolente et, par endroits, son sublime, à cette idée que la mer figure la véritable aventure de l'homme sous le ciel, le seul champ où courir dignement au trépas :

*Vieux fantôme éventé, La Mort change de face :
 La Mer !...*

IV

La violente nature de Corbière bousculant les précautions de l'art et vautrée tout entière dans ses poèmes, mêlait une obscure et profonde beauté à un génie de dénigrement, de farce et de blasphème. Sarcasme, révolte, brutalité, mais pitié hautaine : tels sont les caractères essentiels de sa Muse, fruste, rude, voire canaille, mais éloquente souvent, ainsi que la misère nue ou la rage. C'est assez dire que son influence s'exerce diffuse, secrète, sur un grand nombre de modernes.

V

RIMBAUD

I

Celui-là rapporta ses premiers poèmes de promenades dévorantes, de solitudes passionnées dans la campagne. Toujours il fut un terrible marcheur à pied. Vraiment, il a été mêlé à la nature, aux champs, aux vallées, aux routes, à tous les ciels, à toutes les couleurs des saisons et des jours.

...Mon auberge était à la Grande-Ourse...

Et que de fois il n'y trouva pas à manger ! Peut-être traînait-il une hérédité d'errant, à commencer par son fantassin de père... C'est un rêve, mais enfin il écrivit : « J'aurai fait, manant, le voyage en Terre sainte, j'ai dans la tête des routes dans les plaines souabes, des vues de Byzance... Plus tard, reître, j'aurai bivouqué sous les nuits d'Allemagne. »

L'histoire de son adolescence se résumerait aisément dans celle de ses courses entre Charleville, d'où il s'échappait par dégoût de médiocrité hostile, de sale grisaille, et Paris où il alla bien des fois, en pleine guerre, puis lorsque la Commune régnait, tandis que sa mère, veuve austère, le rappelait durement au foyer. Dans l'intervalle, le collègue fermé, il lisait beaucoup à la Bibliothèque de la ville, non sans caricaturer le bibliothécaire en des vers assassins. Il est très important de noter qu'il se perdit alors, durant de longs jours, dans des livres d'alchimie et de Cabale. Et plus tard, il s'arrêta avec curiosité à l'*Aurélia* de Gérard de Nerval.

A chacune de ses saisons parisiennes, l'adolescent plongeait dans une extrême misère. Aussi pouvait-il truffier de détails

hideux ses poèmes réalistes de la seizième année. Tandis que ses condisciples faisaient leur philosophie, lui, il écrivait « Les Effarés », « Accroupissements », « Les Assis », où il y a comme une divination de l'horrible laideur de tout.

Ayant assisté aux spectacles de la caserne dans Paris communard, au déchaînement des foules, puis, après la Commune vaincue, à la cruauté de la société qui se venge, il fit alterner l'amère défaite du « Cœur volé » avec les cris de violence jetés à « Paris qui se repeuple » :

*O cité douloureuse, ô cité quasi morte,
La tête et les deux seins jetés vers l'avenir...*

II

A cette date, au milieu de ses explosions d'incroyance révolutionnaire et de révolte, il apparaît comme le fier continuateur de Hugo et de Baudelaire. Ou plutôt il tire d'une exaltation lyrique personnelle et toute neuve la force d'atteindre en quelques vers au niveau des maîtres. Est-ce de Baudelaire, est-ce d'Hugo, le poème des « Sœurs de Charité », où la déception fatale, éternelle, auprès des femmes, prépare de très près déjà les adieux à la vie ? Certains vers y rayonnent de singularité :

Il sent marcher sur lui d'atroces solitudes ..

Le voyez-vous, ce garçon de seize ans, chaste, quoique plein de sang, déjà lourd d'une expérience humaine, déjà sur la lisière des accoutumances sociales ? Il nous quitte. Il se rit de nous et des choses. Il risque la tempête loin des ports et sans regretter « l'œil niais des falots ». Il est, avant d'avoir connu la mer, le « Bateau ivre » : ivre de liberté, d'inconnu et d'adieu à l'horrible réel.

Du « Bateau ivre », on s'enivre d'admirer ce départ qui est un geste du destin :

Comme je descendais des fleuves impassibles...

cette douceur de l'eau :

Plus douce qu'aux enfants la chair des pommes sures,

cette navigation dans l'inexploré (comme si l'évocat^{eur} l'avait vu réellement et en revenait), et encore ce risque héroïque qui chavire dans un souvenir d'enfance, cette désolation, cette abdication, mais, par-dessus tout, cette démission à la vie des hommes, et enfin l'impossible qui auréole certains vers :

*Est-ce en ces nuits sans fond que tu dors et t'exiles,
Million d'oiseaux d'or, ô future Vigueur ?*

Tout cela échappe à quelque comparaison que ce soit parce que le « Bateau ivre » est le chant de la solitude suprême, certes il faut le remarquer, avec tout l'espoir et le désespoir des hommes dans son sillage, mais la raison secouée, brisée, dépassée. La solitude de Rimbaud est humaine au point d'être surhumaine. Elle tient à ce que mâle et puissant, et fait pour se mêler à tous les triomphes, il se retire au contraire. Il s'évade au-dessus. Aussi ne pouvons-nous le comprendre tout à fait. Mais nous voyons son visage radieux.

III

C'est pourtant après la composition du « Bateau ivre » qu'une contradiction porta irrésistiblement Rimbaud à Paris, en octobre 1871, avec le dessein d'y faire une carrière littéraire. Toute une littérature, de Banville à Charles Cros, de Verlaine à Méral, vit arriver le jeune homme grand et fort que Verlaine a dépeint comme un athlète « au visage d'ange en exil ».

Il débarquait avec tout son programme de poésie dans la tête et le « Bateau ivre » est un ensemble, miraculeusement lié, de ces images irréfelles, jaillies d'une vie intérieure gonflée de lectures et de rêves, qu'il a appelées *Illuminations*. Il avait déjà écrit la plupart de ces proses et de ces vers libres. Il n'en écrivit plus guère au cours de son aventure avec Verlaine. Et quand il se fut débarrassé du « pitoyable frère », en 1873, quand il fut revenu momentanément auprès de sa mère, un autre temps avait commencé.

Les Illuminations, que les curieux, alertés par *Les Poètes maudits*, ont lues en 1886 dans *La Vogue*, sont les unes trop conformes aux promesses du titre (qui veut dire : enlumi-

nures), les autres traversées d'éclairs qui jaillissent soit de l'étrangeté désespérée (« Je suis réellement d'outre-tombe, et pas de commission »), soit de l'ivresse lyrique (« une mer troublée par la naissance éternelle de Vénus »). Parmi les *Illuminations* en vers, à côté de chansons pré-verlainiennes, il y a des poèmes comme « Mémoire », bâtis sur des allusions à des circonstances fugaces, effacées, et où nous avons trop à deviner, et il y en a d'autres, en prose ou en vers, que leur nature rend tout à fait déconcertants.

Ce n'est pas d'obscurité qu'on doit se plaindre. Rimbaud est inaccessible. Et voici pourquoi : il n'a jamais eu qu'un pied dans ce monde. L'enfant qui voyait des « points » quand il écrasait ses yeux sous sa main nouée, devenu adolescent, faisait des rêves merveilleux, voyait dans ses nuits d'étranges spectacles, et il recevait comme des avertissements. Il s'est plu à ces visions et il les a cultivées. De deux façons. Par ses lectures de Cabale, de traités d'occultisme, de livres hindous. Par ses veillées interminables, ses courses épuisantes de jour et de nuit, ses jeûnes forcés de loup : de tout cela, il se composait soit un ascétisme que précisément ses lectures recommandaient, soit une frénésie de caprice et de désir. Et lorsqu'il entendit, dans le *Cours de littérature* de Lamartine, l'appel de l'Inde primitive, il se trouvait prêt à profiter pour son compte personnel de la rêverie philosophique de l'Orient, plus ou moins mêlée de Platon et de Pythagore. C'est-à-dire qu'il s'appliqua à accueillir en lui des présences et des visitations mystérieuses, à lire symboliquement à travers les sensations, à interpréter mystiquement son monde intérieur de souvenirs, de rêves et d'hallucinations subies ou sans doute provoquées : car Rimbaud demanda des excitations à l'alcool et aux stupéfiants.

Voilà ce qu'il a appelé son « opéra fabuleux », voilà la « parade sauvage » dont il a dit : « j'ai seul la clef » ; images successives, rapides, tumultueuses, qu'un art direct et prompt fixait telles quelles, presque photographiquement. L'objet souvent n'est pas désigné, l'intercommunication des sens développe les correspondances baudelairiennes à l'extrême ; la hâte du poète néglige les intermédiaires logiques et les liens de grammaire entre les termes de la métaphore ; une construction tout imaginative, une réalité toute mentale remplacent ainsi les constructions et les réalités habituelles

à l'esprit : alors, vous n'avez que doute pour le sens exact, vous vous heurtez au mystère.

Or Rimbaud n'a pas seulement bousculé les organisations connues du langage au profit d'une autre farouchement personnelle. Sa lettre du 15 mai 1871 à M. Demyen prouve qu'il a voulu « se faire voyant », c'est-à-dire noter l'« inexprimable », deviner les réalités suprasensibles, trouver la vraie vie qui, disait-il, « est absente » (« Nous ne sommes pas au monde ») et, entraîné par Dieu qui se substitue à lui en lui-même (« Je est un autre »), retrouver la patrie perdue, la lointaine patrie de l'unité platonicienne ou plutôt bouddhiste que la vie d'icibas a brisée et que l'amour seul est capable de refaire par la force de l'esprit délivré... Aussi l'allusion à la symbolique occultiste court-elle à travers le texte des *Illuminations*, surtout dans la série des poèmes en prose.

Il me semble que Rolland de Renévill va chercher bien loin avec beaucoup de mal des explications que nous avons plus à notre portée. C'est sans nul doute un épuisement extrême de l'imagination, brûlée par tous les bouts dans une prodigieuse solitude de l'esprit, qui a mené Rimbaud ébloui, vibrant, éperdu, comme au matin de tout, au bord de l'inconnu. Par furieuse envie assurément d'affliger Charleville et Paris, d'épater le bourgeois français et de travailler à renverser l'ordre des choses. Mais le génie rendait cette révolte féconde. C'est une révolte par le dedans et qu'un vague Orient inspirait.

Rimbaud, c'est l'hugolesque *Fin de Satan*, c'est l'ambition de rompre le cercle du bien et du mal, c'est-à-dire de retrouver un état d'innocence primitive, un bonheur d'avant le péché originel, un paganisme dominateur. Chez lui comme chez Hugo, il y a eu des lectures ivres. L'entreprise fut tumultueuse et, après tout, collégienne. L'état dionysiaque, l'état édénique, l'état de Nirvana ont fusionné dans cette tête en volcan. Et c'est à cela que le jeune monstre voulut aboutir avec le fameux dérèglement de tous les sens, leurs échanges, leurs tourbillons dans toutes les formes d'amour, de souffrance et de folie.

Rimbaud avait-il tellement changé, quand il eut parcouru le monde et travaillé à gagner sa vie ? Un ancien gouverneur d'Obock, M. Lagarde, dans une lettre à Paul Claudel, parle de Rimbaud au Harrar. « Il y luttait d'une part pour la vie » (quelle rude vie !), dit-il, et il ajoute : « ...et rêvait ensuite

de choses que les indigènes et les chefs musulmans de l'entourage de l'émir ne comprenaient point... Ils le considéraient cependant comme d'inspiration céleste... »

La référence inlassable à une haute réalité invisible, à une rédemption et à un bonheur, tend son fil à travers tous ses poèmes, toutes ses proses, et en explique au moins la signification générale.

Bien entendu, une poésie consacrée à un monde si secrètement intérieur, à tant de fantômes qui sont idées, suppose l'analogie universelle adoptée par Baudelaire et Mallarmé, par les romantiques allemands, par les mystiques rhénans et Gérard de Nerval : esprit, monde, images, mots, — ces réalités imparfaites qu'on dirait animées d'une nostalgie éternelle, — il s'agit de les enlever à leur exil, de les ramener à la perfection de l'unité. Se rendre compte d'un tel souci, c'est mettre un terme aux discussions inutiles sur le sonnet des « voyelles » et s'obliger à prendre au sérieux, quelle qu'en soit l'origine, son thème d'intercorrespondance que le poète, après tout, ne fait que transposer dans le quatrain qui le suit et qui est un hommage à la femme :

*L'étoile a pleuré rose au cœur de tes oreilles,
L'infini roulé blanc de ta nuque à tes reins,
La mer a perlé rousse à tes mammes vermeilles,
Et l'homme saigné noir à ton flanc souverain.*

IV

Ce poète, dont la singularité géniale s'est engagée tout entière comme dans une aventure entre ciel et mer, et qui navigue inconnu sans pavillon, comment n'eût-il pas rapporté de son contact avec les littérateurs parisiens, de sa vie commune avec Verlaine à Londres, de la sinistre affaire de Belgique, un dégoût ? Son calvaire d'exil, de misère et de déception lui a fait toucher le fond de l'horreur et l'a jeté dans des cauchemars qu'*Une saison en Enfer* a fixés. Il a écrit ce chef-d'œuvre pour se débarrasser d'eux. Mais c'est un adieu. Rimbaud passe la porte terrestre du sacrifice.

Une Saison en Enfer rassemble l'expérience de Rimbaud dans une dure synthèse qui en fait un des grands poèmes

(en prose) de la littérature moderne. Ses révoltes contre le monde, l'essai de rompre les barrières de la vie, le renoncement et la terreur d'avoir touché aux biens défendus, le conflit de l'époux infernal et de la vierge folle (qui furent lui et Verlaine, mais qui sont aussi les deux âmes du poète), la lutte de l'ange avec le démon, de Jésus avec l'enfant du siècle, — cette double cime de l'espoir et du désespoir se retrouve, reflétée, dans un style où il y a du fer rouge et du rayon d'étoile. Au terme de ces pages extraordinaires, lorsque à travers les rêves les plus tristes et toutes les soifs de purification, il se sera créé « un devoir à chercher », une « réalité rugueuse à étreindre », ce sera pis aller. Les rêves continueront, la soif le brûlera toujours. Rappelons-nous le texte décisif. « .. Déchirante infortune. »

C'est ici, écrit Paul Claudel, que Rimbaud « a voulu s'arrêter sur la route de Dieu » Rimbaud ! le « voleur de feu » qui s'était exalté de l'ambition de renverser Dieu et de changer le monde.. En réalité, si la conversion de Rimbaud, sous l'influence de sa sœur, est indéniable, il faut en reculer la date jusqu'à la veille de la mort. Ici, ce qui commence, ce fut sa troisième vie... Et peut-être avait-il eu peur, strictement, de la folie.

La troisième vie d'Arthur Rimbaud a été non moins mouvementée que les deux autres. Qu'on fasse le compte : vagabondages en Europe, expéditions en Malaisie et en Orient, toutes besognes poursuivies sur les bords de la mer Rouge, trafic de l'or et des armes avec Ménélik, tout cela de 1873 à 1891. Puis le pire destin, au moment même où le courageux garçon allait rentrer en France avec une petite fortune : tumeur au genou, cancer de l'os, jambe amputée, atroces souffrances et la mort (à Marseille, Hôpital de la Conception, le 10 novembre 1891).

L'entreprise poético-métaphysique avait donc été abandonnée. Enregistrons l'échec. Mais n'était-il pas à prévoir ? Il est extravagant d'ajouter foi à ce qui supposerait la réalité vraie des idées, le passage direct et sûr du relatif à l'absolu. Qu'y a-t-il dans le miroir idéaliste ? Rien que le poète qui s'y voit. Et Verlaine, dans son « Crimen amoris », qui résume le va-tout rimbaldien, lâche ce vers désolé :

On n'avait pas agréé le sacrifice...

V

Il n'est pas défendu, je pense, de considérer Arthur Rimbaud comme un vrai fils spirituel de Hugo. Car Hugo déjà avait établi le modèle de ces vers qui concentrent éperdument tant d'éloquence dans un abrégé irréductible, avait semé la graine de ces rythmes populaires où la poésie prend légèreté et hauteur d'oiseau, avait déployé, surtout dans ses œuvres finales, un esprit de songeur prophétique qu'envahit l'inconnu, enfin avait soupçonné les rêves de posséder un pouvoir supra-terrestre et confié aux images toute sa vie spirituelle. De Baudelaire, Rimbaud se distingue surtout par la coïncidence complète de sa poésie avec son expérience supra-réaliste et par sa croyance au pouvoir du chant incantatoire soit pour assurer le salut spirituel soit pour obtenir la liberté complète de l'esprit révolté. Il se différencie également de Mallarmé. Celui-ci pratique l'esthétique comme une sainteté : lui, il est prêt à sacrifier toute esthétique pour devenir réellement un saint, ou l'on ne sait quel démiurge. Et leurs styles s'opposent. Tandis que Mallarmé cherche à affiner les aspects de la vie pour les fondre dans son épuration infinie du langage, Rimbaud ne veut que les jeter, tels qu'il les crée, avec une brutale et gauche tendresse, dans un langage forgé d'une poigne incroyable.

A l'imiter, que de périls !

Les jeunes groupements acharnés à la poursuite de l'indicible et qui ont choisi Rimbaud pour leur maître, se rendent-ils compte de ce que ses moyens d'expression ont de rigoureusement personnel, de ce que sa densité d'élément a de définitif ?

Ils ne semblent pas non plus assez comprendre à quel point l'âme seule a tout mené dans son aventure ; ni qu'il y a eu là rayonnement unique d'une puissance visionnaire encore mal expliquée. Une nécessité totale a pesé sur Rimbaud. A sa mère s'inquiétant un jour de le voir s'épuiser dans un acharnement d'écriture qui, disait-elle, ne menait à rien : — Tant pis, répondit-il, il le faut !

Enfin, qu'on ait le courage de ne pas fermer les yeux sur l'étrangeté que la jeunesse de Rimbaud assimila mal : cette forte intoxication par lecture trop rapide de divers livres de

science sacrée. Son âme, en présence de ce vague et puissant ésotérisme qui l'avait rempli d'autant de haine que d'amour, a-t-elle montré une réaction tout à fait personnelle ?

Néanmoins il exerce sur la poésie contemporaine une influence retardée, que Verlaine puis Mallarmé barrèrent longtemps, mais qui est considérable. La poésie actuelle la plus soumise à l'exigence révolutionnaire reçoit le reflet rimbaldien dans la capacité reconnue à la prose de remplir la fonction des poètes, dans une création toute cérébrale, sur-réelle, voyante, enfin dans la plus arrogante prétention métaphysique. Quels noms donner ici ? Ils rempliront des chapitres.

VI

LAFORGUE

Un poète moins varié et râblé que Verlaine, moins grand et profond mais moins obscur que Rimbaud et que Mallarmé, un poète étendu et neuf, Jules Laforgue, apportant lui aussi son imprévu, entre naturellement dans le groupe des initiateurs : ce n'est pas offenser la mémoire de Verlaine que d'inscrire Laforgue parmi ses « poètes maudits », après Arthur Rimbaud et Tristan Corbière. Seulement, un peu plus jeune qu'eux, la vie lui fit prendre rang dans l'École avec les disciples plutôt qu'à côté des maîtres, auxquels la postérité l'adjoindra.

I

C'était un malicieux, né de famille gasconne quoique ayant vu le jour à Montevideo, le 16 avril 1860. Il grandit à Tarbes et vint adolescent au Quartier Latin. A vingt ans, il se mêlait aux jeunes littérateurs. Puis, de 1881 à 1886, lecteur de l'impératrice Augusta, il profita de son séjour outre-Rhin pour écrire, étudier, rêver, prenant quelques congés afin de sauter à pieds joints jusqu'à Paris. Il avait rencontré à Berlin une jeune institutrice anglaise, Miss Leah Lee; il l'épousa, rentra en France avec elle, et ils s'installèrent dans la capitale. Ce qu'on sait de son amour par une lettre à sa sœur contredit par avance ses moqueries misogynes et confirme au contraire la tendresse qu'elles cachaient, sa nerveuse attente de la bien-aimée... Hélas, il est mort, tuberculeux, le 20 août 1887, au septième mois de son mariage.

Certes, Laforgue, en Allemagne, s'était grisé d'Henri Heine; mais il avait aussi lu Schopenhauer et entendu parler de Hartmann; cela lui fit prendre un bain de philosophie dans le fatal et dans l'inconscient : entraînement assez recommandé pour poète métaphysicien, voire métaphysicien sentimental, qui vécut sa métaphysique au jour le jour. Il trouvait là son mal légitimé et aiguisé, ce mal qu'il avait de naissance, ce rêve infini qui préexiste à la vie. Au reste, sa jeune tête était une bibliothèque, elle était aussi une exposition d'art ; idées, philosophies, esthétiques y fermentaient. Quand nos heures, nos minutes frissonnent dans ses poèmes, ce n'est pas de lyrisme verbal, mais d'humanité mortellement émue, avec l'amplification qu'apporte le sens de l'universel, et malgré la surveillance qu'exerce l'espiègle ironie, aussi bien dans les *Complaintes* (1885) que dans le *Sanglot de la Terre* (1883) et dans l'*Imitation de Notre-Dame la Lune* (1886).

II

Les émotions de Laforgue se dégagent de plusieurs foyers : l'Éternel féminin, principe de navrants épithalames, en est le plus voyant. Oui, les « vierges à fleur de robe » et même « à fleur de peau » lui paraissaient toutes vouées à une destinée bien interlope, tellement elles sont faites pour attendre et recevoir, tellement leur cœur n'a

D'autre bête

Qu'un train-train pavosé d'estime et de chiffons.

On voit bien que l'expérience était nulle; notre poète pesait le destin d'amour aux balances de l'imagination philosophique. Et là-dessus, Schopenhauer à la rescousse ! La célèbre formule misogynne des cheveux longs et des idées courtes se lit en filigrane dans tout Laforgue, mais en particulier et le plus symboliquement dans la « Complainte du Roi de Thulé » et, le plus brutalement, dans une tirade du *Concile féerique* (1886) :

J'ai des âmes pour tous les goûts.

Laforgue n'a pas tiré moins bon parti de ce que j'appellerai l'Éternel automnal, c'est-à-dire l'éternel adieu aux vendanges, l'éternel retour de la pluie, l'éternel recommencement, l'éternel orgue de Barbarie, bref le désespoir de la médiocrité de vivre. Cela va de la rouille qui ronge

*En leurs spleens kilométriques
Les fils télégraphiques des grandes routes où nul ne passe,*

jusqu'à la tristesse cosmique en face de l'inlassable soliloque de la lune. L'analyse de Laforgue n'épargne rien, ni l'amour, ni l'espérance des printemps, ni la splendeur du soleil qu'il éclabousse de scepticisme. Quelle ingéniosité d'invention dans ce nihilisme ! Le romantisme de la chimère et de l'éveil prend ici la subtilité la plus lucide pour mêler à tous les vins les plus généreux de la joie terrestre une goutte de poison qui tue.

Ajoutons un troisième thème : *le doute universel*, parmi les apparences, et dans le cercle du rêve qui toujours se reforme. Le monde n'est-il pas le jeu des inconnaissables, un jeu que l'Idée et l'Amour ont jugé bon d'organiser

*Afin sans doute de connaître
Aussi leur propre raison d'être...*

Il y a l'âme, direz-vous :

*L'âme cet infini qu'ont lassé tous les dieux,
Et qui pousse toujours son douloureux cantique.*

Mais quoi... « Infini, montre-nous tes papiers ! »

Au reste, le Moi, ce Moi qui pourtant souffre pour toute la nature, ce Moi qui est le cœur de tout et qui « déborde d'amour pour l'azur constellé », ce Moi naïf et martyr n'existe même pas. Qu'en laisse subsister l'analyse ? Un rendez-vous désordonné. Un polypier. Des fonds obscurs.

*Ainsi donc, pauvre, pâle et piètre individu
Qui ne croit à son Moi qu'à ses moments perdus,
Je vis s'effacer ma fiancée
Emportée par le cours des choses...*

Et donc, l'on va droit à une philosophie pessimiste de l'A quoi bon ? Si d'ailleurs il est entendu que nous glissons, pauvres vagues, sur l'océan de l'Inconscient, qu'est-ce qui ne nous deviendra pas égal ? Que tout soit déterminé, que tout soit hasard, tout meurt. Laforgue pense constamment à sa mort et à la tranquillité quotidienne avec laquelle le monde tournera ensuite comme s'il était toujours là. En réalité il avait, comme beaucoup de phthisiques, le pressentiment d'une vie trop brève, et l'on devine un instinct de revanche dans la singulière « marche funèbre » qu'il écrivit « pour la mort de la Terre » : nostalgie d'histoire, souvenir aux héros de la pensée et aux saints, évocation des inventions géniales, de tant de splendeur mêlée à tant de fange, — et cet univers tombant sans nom dans la nuit...

Tout est seul ! nul témoin...

avec le leitmotiv lent comme un corbillard :

*O convoi solennel des soleils magnifiques,
Nouez et dénouez vos vastes masses d'or;
Doucement, tristement, sur de graves musiques,
Menez le deuil très lent de votre sœur qui dort.*

III

On voit que Laforgue, en gymnaste scandaleusement souple, s'élance sur ses trapèzes de l'ironie individuelle à l'humour cosmogonique, des gamineries aux suprêmes visions, comme il replonge soudain de la philosophie à l'argot.

Égale aisance acrobatique dans le ton, qui passe de la simple plainte à la haute désespérance. Accessible à d'émouvantes correspondances se croisant de toutes parts dans un univers en détresse, il fait communiquer deux sphères, la quotidienne et l'éternelle. Dans ce jeu hardi, des contrastes brusques font sauter le cœur, des contacts insistants prolongent les nostalgies jusque dans la voie lactée.

Alors, dans un monde si entièrement inventé, laisser faire, laisser passer, voilà le plus souhaitable des mots d'ordre. Régime de vie. Régime esthétique. Pas d'objet, pas de mode

d'expression, pas de prosodie qui n'obtienne droit de cité dans la petite chambre du poète. A laquelle refuser l'entrée ? « Ah, parcourons le plus de gammes » : mètres de treize et quatorze syllabes, allitérations, licences, et même le vers libre... Que Laforgue ait inventé ou non le vers-librisme, son vers libre en tout cas se révèle de principe purement psychologique, vrai instrument d'introspection. Et d'ailleurs il revient sans cesse au vers simplement irrégulier, celui qui prend des raccourcis pour jeter un croquis sous les yeux ou pour chanter plus mystérieusement :

Couchants aux flambantes usines...

La nuit monte, armistice

Des cités...

Je me meurs,

La province dans le cœur.

Elles, coudes nus dans les frui....

IV

En prose, où il s'est aussi exercé, ses *Moralités légendaires* rejoignent un domaine plus retiré, elles mettent trop d'artifice à moderniser jusqu'à la drôlerie certaines histoires nobles et belles du patrimoine littéraire. Il s'agissait de rénover des mythes; mais en donnant à Andromède, à Hamlet, à Lohengrin, des sentiments et des attitudes d'aujourd'hui, Laforgue a glissé trop volontiers du symbole à la parodie. Toutefois le symbole se trouve sauvegardé çà et là; on est alors au seuil de la réussite... Après tout, ce livre ouvrit dans notre littérature une série de variations sur les chefs-d'œuvre du passé, traités comme un Lucien moins impie aurait traité les dieux; ni un Schwob, ni un Giraudoux n'oseraient le renier. Laforgue était né pour découvrir et initier. Peut-être un Marcel Achard, un Jean Sarment l'acceptent-ils aux sources de leur fantaisie.

V

Néanmoins, s'il eût choisi la tradition à nous léguer, parions pour celle du poète plutôt que du prosateur. Il aura

été le premier des « Fantaisistes » du xx^e siècle. Il doit y avoir du Laforgue chez des poètes comme Derème et même comme Toulet, chez tout poète qui se plaint en souriant, n'hésite devant aucun aveu, mais prend une assurance en ironie et finalement braque sa confession contre lui-même, pour être plus sûr de n'être pas dupe. Jouer de la joie et de la douleur ainsi, finir en plaisanterie un rictus de souffrance, avec une désinvolture de potache très astral, voilà un violon qui a donné le *la* à toute une modernité.

Maintenons Laforgue à part cependant, parce que ses successeurs ont cherché et quelquefois trouvé une étroite perfection, au lieu que lui, il a pris du champ pour s'ébattre à l'aise dans l'espace. Il ne faut pas laisser étouffer nos grandeurs, même sous les fleurs. Certes ce poète, intellectuel pauvre, malade et mort à vingt-sept ans, n'a pas creusé un puits d'expérience et de vérité; l'amour, l'ambition, le drame des années, presque tout a été chez lui intuition aiguë, intelligence vibrante, non point raison. Malgré cela, ou peut-être à cause de cela, comme par pressentiment, il a découvert pour la poésie toute une mélancolie transcendante.

VII

LAUTRÉAMONT

Ce n'est point exactement un prosateur comme Villiers de L'Isle-Adam, c'est un poète en prose, qu'Isidore Ducasse. Il avait pris son pseudonyme — Comte de Lautréamont — au titre déformé d'un roman d'Eugène Sue, *Latréaumont*, et il achevait son œuvre en 1869, jeune inconnu, dans une chambre solitaire du quartier de la Bourse. Il venait de Montevideo, où il était né de parents français, et où il avait fait ses études. Il allait mourir à vingt-quatre ans, laissant à la postérité *Les Chants de Maldoror*. La postérité est restée longtemps sourde et distraite. Verlaine n'a jamais songé à lui faire une place dans ses *Poètes maudits*. Même au début de ce siècle, Rémy de Gourmont a parlé de lui avec dureté. Certainement ni Léon-Paul Fargue, ni Max Jacob, ni Salmon ne l'ont ignoré. Mais il a fallu que Philippe Soupault rééditât les *Chants de Maldoror* en 1927 pour que l'étrange fortune de leur auteur prît enfin sa volée.

I

Maldoror, à qui Lautréamont ressemble comme un frère, avoue qu'il a eu l'enfance accablée « d'une espèce de folie originelle », et aussi que sa « verve épouvantable se nourrit des cauchemars insensés qui tourmentent ses insomnies ». L'auteur ne présente cependant aucun caractère d'authentique folie. Un anormal, un malade, c'est tout. Si le chant IV soulève quelque soupçon du pire, ce n'est qu'un instant. Pas un

fou, pas même un paranoïaque. A coup sûr, toute une vie de monstres *grouille chez les adolescents; d'où leurs rêves et cauchemars. Rimbaud le prouve dans l'obscurité. L'«Aube» de Jean-Christophe met la preuve en clair, la littérature onirique et celle du subconscient la développent. *Maldoror* est gonflé de ces possibilités humaines qui n'aboutissent point.

Lautréamont a construit son œuvre en six « chants » Il l'a écrite en prose; mais c'est une prose insolite. Les mouvements oratoires, les imprécations, les répétitions en leitmotive la désignent pour la récitation. Elle tend au poème. Qui doute qu'elle n'y atteigne que par fragments ?

Un vampire démoniaque, un crapaud divin répandent terreur et dégoût dans le chant premier. Combien d'atrocités y saignent ! Des ordures veulent s'y donner visage sublime. Dans le second chant, après l'écœurante prolifération du pou et la gangrène infligée par Maldoror à un ange, la puissance sans frein de sa joie macabre et de son sarcasme éclate dans la tempête où l'implacable contemplateur intervient pour massacrer les naufragés, efficace préparation aux bestialités. « Chant impie », s'écrit l'auteur au terme de ces pages. L'« impiété » s'intensifie et se précipite au chant III qui décrit des scènes de vice comme un chancre dévore des chairs : apocalypse des larmes, du sang et de la boue. Des divagations cruelles, perverses et bouffonnes retentissent dans le chant IV, où fait prime le pendu fouetté à lames de rasoir par sa mère et sa femme complices. Au chant V, c'est encore une misogynie active et furieuse, mais par surcroît un salut à l'amour qui cette fois ose trop dire son nom... Enfin se lève au sixième et dernier chant un roman qui avortera. C'est cette histoire de Mervyn pour laquelle l'admiration d'André Gide éclate si curieusement dans son *Journal*. La jeune figure de Mervyn est la sœur de celle d'Elseneur, de Reginald et de quelques autres qui laissent dans l'œuvre une marque de romantisme à la Pétrus Borel. Elle porte sur elle la lumière livide d'une destinée en rupture avec la famille et la société : est-ce pour cela que Gide se montera la tête, lui ami de l'achevé, au sujet de cette sirène mutilée ? Toujours est-il qu'à peine levée d'entre les lourdeurs d'un art pesant et comme fatigué de délirer, l'aventure qui livre en proie à Maldoror un suave adolescent adoré des siens retombe presque tout de suite : elle creuse vite son trou de ver vis-

queux pour s'enfouir dans la niaiserie funambulesque d'un enfer de music-hall.

Qu'on ne croie pas qu'un fil logique rattache ces chants les uns aux autres ni, dans chaque chant, les épisodes entre eux. Qu'on imagine des hallucinations racontées à la file, des narrations détachées d'œuvres en préparation, des explosions de colère et de désespoir.

II

L'œuvre, à ballotter l'amour, l'ambition, la souffrance dans ses houles verbales, les réduit à de violentes représentations élémentaires, à des allégories dressées en épouvantail. Lautréamont cependant y déploie une imagination inventive, soutenue par une intelligence apte à mesurer et qui s'ouvre comme un compas. On rencontre au second chant, en quelle compagnie ! un curieux passage : l'invocation aux mathématiques, pleine de reconnaissance et de généreuses formules. Lautréamont avait la maîtrise de ces sciences... « O mathématiques sévères, je ne vous ai pas oubliées, depuis que vos savantes leçons, plus douces que le miel, filtrèrent dans mon cœur... »

L'influence des mathématiques chéries se décèle avec une ampleur bien gonflée dans l'assez belle prosopopée au vieil Océan : « ...Vieil Océan, ta forme harmonieusement sphérique, qui réjouit la face grave de la géométrie, ne me rappelle que trop les petits yeux de l'homme, pareils à ceux du sanglier pour la petitesse et à ceux des oiseaux de nuit pour la perfection circulaire du contour... Je te salue, vieil Océan. — Vieil Océan, tu es le symbole de l'identité; toujours égal à toi-même. »

Hélas, ce sommet qui porte sur ses deux versants l'admiration et le sarcasme, s'élève au chant premier et rien dans la suite n'est venu l'égaliser. Même le discours aux mathématiques se charge d'images dont le chromo le plus niais s'enchâterait : « Pendant mon enfance, vous m'apparûtes, une nuit de mai, aux rayons de la lune... vous fîtes quelques pas vers moi avec votre longue robe flottante comme une vapeur et vous m'attirâtes vers vos fières mamelles comme un fils béni... »; et l'hommage au vieil Océan se fleurit de parodies

déplacées : « L'homme mange des substances nourrissantes et fait d'autres efforts dignes d'un meilleur sort pour paraître gras. Qu'elle se gonfle tant qu'elle voudra, cette adorable grenouille. Sois tranquille, elle ne t'égalerà pas en grosseur... »

Ce n'est pas qu'en dehors de ces deux morceaux certaines pages moins originales, mais saisissantes encore, ne méritent qu'on s'en souvienne : le « gémissement grave » sur la prostitution; le souvenir déchirant d'un ami mort, Falmer (« Il avait quatorze ans, et je n'avais qu'un an de plus... »); les deux cavaliers fraternels dont une course sur la grève au bord des flots emporte le mystère; le début de l'épisode de Mervyn et plusieurs scènes atroces dans l'intention et dans les détails, avec tout à coup les brusques surprises d'un humour où il y a du Titan détrôné et du potache goguenard.

Les *Chants de Maldoror* finalement se présentent comme un album de laides pitreries et de terribles visions. Ce n'est pas au seul Océan que Lautréamont a composé une prosopopée, une autre, au second chant, s'adresse au pou : « O pou, ô ta prunelle recroquevillée... Saleté, reine des empires, conserve aux yeux de ma haine le spectacle de l'accroissement insensible des muscles de ta progéniture affamée... » Et le poète s' imagine engendrant une immense race de poux et transportant des milliers de poux dans les artères nocturnes des cités, pour compenser la déperdition humaine : « ...la race humaine serait anéantie, en proie à des douleurs terribles. Quel spectacle ! » Mais Lautréamont ajoute avec une prudence maligne : « Moi, avec des ailes d'ange, immobile dans les airs, pour la contempler »... Après le pou, le cheveu. Dans une maison de débauche, une chambre s'ouvre et l'on voit un bâton en démençe; il fait chanceler le plancher sous ses bonds, il défonce les murs. En même temps, il se roule et se déroule comme une anguille. C'est un cheveu... Et le cheveu se met à raconter son histoire : un blasphème bas et sinistre en dix pages. . Et qui est cette « vieille araignée de la grande espèce » qui sort chaque nuit d'un trou et vient s'accrocher à la gorge de Maldoror ? Elle est la métamorphose unique de deux jeunes gens que Maldoror jadis a tués cruellement et qui (avec l'aide de quel démon ?) viennent se venger... « Tu t'arrêtas devant un bouleau, tu me dis de m'agenouiller pour me préparer à mourir, tu m'accordais un quart d'heure... »

III

S'il y a quelque axe à cette dispersion d'épisodes, une capitale à cet archipel en débandade, c'est évidemment Maldoror. Mais qui est Maldoror ? Aucune biographie, aucune indication d'origine, aucun caractère ; car un caractère ne naît point d'un nom, de quelques gestes et paroles, d'une série d'actions aussi gratuites qu'abominables. Maldoror évoque la figure d'une vague incarnation diabolique. Mais le diable, ce fut Ducasse. En fait de caractère, ou plutôt pour bourrer de foin son mannequin, il a donné pour mobiles aux crimes de cet ancêtre de Fantômas la cruauté, l'érotisme, la furie d'insulte à la vie, de haine pour l'humanité, de sacrilège. Il a donc boursoufflé de lyrisme un embryon d'épopée. Il a voulu, en somme, reprendre la tradition du grand Romantisme byronien ; il en continue l'inspiration, il en a l'éloquence surabondante. Il en respire la révolte, il semble en hériter l'esprit de sauvagerie biblique. Sa profusion de bêtes infernales lui vient-elle du Pathmos de saint Jean ? Certainement il avait goûté à la Cabale. Il a confondu, dit M. John Charpentier (*Le Symbolisme*), « les titaniques évocations de Milton avec les apparitions mélodramatiquement macabres d'Anna Radcliffe ou terrifiantes de Lewis ».

Mais pourquoi terrifier ? Quelle excuse, quelle raison, quel but ? Ce jeune homme avait-il amassé tant de rancune contre les hommes et l'existence qu'aucune imagination dantesque n'aurait pu l'assouvir ? Nous ne savons rien de lui. On ne peut qu'analyser et s'interroger. Mais il est certain qu'à chercher de la substance dans son tumulte, on traverse des nuées qui se traînent comme des rêves de fièvre. Nuées lourdes mais vaines, qui courent sur le vide, qui ne rencontrent point d'architectures à embrasser, qui n'arrivent jamais tout à fait quelque part et n'engendrent rien de positivement humain. Nuées lourdes tout de même, pleines des colère, de dégoût, de menace ; nuées chargées d'une exceptionnelle amertume, d'une extraordinaire capacité de détestation pour le genre humain, et par là vivantes, oppressantes. On a toujours l'espoir que l'orage va se délester de sa grêle, on verrait peut-être alors un splendide spectacle. Non, malheureusement. Tant de gonflement restera inutile, tant de mouvement

deviendra inertie. Inventions cherchées ? imaginations spontanées ? rêves et cauchemars proprement dits ? Qui sait et qu'importe ! Il n'y aura eu finalement qu'une gigantesque grossesse nerveuse. Beaucoup d'épisodes monstrueusement sanglants, minutieux dans l'horreur, traduisent peut-être des besoins de sadique.

A moins de deviner dans tout cela finalement une violente et forcenée mystification ?

Ducasse a dit à l'éditeur Verbroeckhoven, dans une lettre : « J'ai chanté le mal... pour opprimer le lecteur et lui faire désirer le bien comme remède » Aurait-il donc enseigné le soleil par l'ombre la plus noire, la joie paradisiaque par un sabbat de sorcières ? Il dit encore dans la même lettre : « Naturellement j'ai un peu exagéré le diapason, pour faire du nouveau » La correspondance de Lautréamont se réduit à peu de chose, mais précieux comme on voit. Ne l'y surprend-on pas un jour annonçant au banquier de sa famille un second ouvrage d'inspiration diamétralement contraire ? La mort ne lui a pas laissé le temps de l'écrire. Il se proposait d'y chanter le calme, le bonheur et le devoir, en tournant le dos aux Romantiques et en renouant avec Corneille. . Pas moins ! Qui donc s'étonnerait de cette impression qu'il donne sans cesse du trop voulu, du cherché avec entêtement, du poussé au scandale ? Précurseur, Lautréamont l'est notamment de tant d'écrivains de notre âge, plus simulateurs que possédés par un dieu.

M. Edmond Jaloux, pour sauver la « pureté » de son poète, écarte le redoutable témoignage de telles lettres pour la seule raison qu'elles se heurtent à sa religion, ou bien en supposant qu'il s'agissait d'amadouer le distributeur parisien des fonds familiaux. C'est une hypothèse : s'appliquerait-elle à un révolté véritable, à un réel Maldoror ? M. Edmond Jaloux invoque le jeune âge de Lautréamont en critique tendre qui, au temps de Commode ou d'Héliogabale, eût célébré ces anges méconnus. Accordons-lui seulement que mettre dans un livre, à vingt ans, avec tant de tranquille assurance, un monde à peu près inédit de cocasses, énormes, impressionnantes fictions, ne se pouvait pas sans une incontestable force de personnalité. Mais le génie est autre chose.

IV

La prose des *Chants de Maldoror*, comme celle des deux « poésies » où « la parodie, le dénigrement de soi et son exaltation font une masse si confuse » (Ed. Jaloux), établit une base générale de style périodique, puis élève sur elle des donjons imaginatifs et cérébraux, avec saillie de hauts reliefs hardiment coloriés. C'est très curieux. L'aspect fondamental nous rejette au passé le plus immobile de la littérature, le reste nous précipite vers un futur hallucinant. La surprise déjà assez désarçonnante se corse encore d'une manie prud-hommesque qui fait abonder les épithètes banales (prairies verdoyantes et ruisseaux limpides), les périphrases comiquement vieillottes (« agent postal », pour facteur), les métaphores hors d'usage, oubliées dans les sous-préfectures lointaines (le poignard de la haine ou de l'ambition) et une quantité d'effarantes gaucheries (« pratiquer l'inobservance d'une loi »)... Langage composite et de bric-à-brac, sinon de parodie. Mais il parvient à assurer son unité par une application acharnée. Avec toutes ses scories et tous ses traînants prosaismes, poétique seulement par on ne sait quels échos de malheurs, il finit par réaliser, à force de parti pris monotone dans la violence redondante, le dessein que l'auteur confesse quelque part : hypnotiser le lecteur. Il s'est donc mis, somme toute, en accord avec le fantastique sectaire qui constitue le fond du livre, véritable roman-feuilleton de l'obsène, du macabre et de l'horrible.

Comment prétendre qu'un art si entêté à sa tâche soit allé chercher Pégase, les Muses et le Parnasse dans les profondeurs de l'inconscient ? Admettons-le un instant. Mais ce que l'inconscient se laisse prendre, les poètes ont-ils avantage à le garder tel quel ? En quoi cette matière brute serait-elle de l'art ? Ou faut-il rejeter l'art ? On dira que les lueurs de l'inconscient devant fournir des moyens de connaissance plus pénétrants que les lumières de la raison, il convient de ne pas porter atteinte à leur spontanéité. Soit ! Oublions alors ce que Lautréamont a de volontaire et les aveux de son dessein très conscient, prenons-le pour un archange du rêve, pour un contemplateur et pour un voyant : à quelle connaissance mène-t-il ? Il ne réalise nullement par ses

moyens, non plus que Mallarmé par les siens, l'ambition qui fut celle de Nerval, de Nodier, de Rimbaud et qu'ils ont partagée avec les Romantiques allemands. Lautréamont n'ouvre aucune porte au delà de la réalité, ne décroche aucune couronne au portique du désespoir et de la mort. Son horreur reste inerte, elle retombe sur elle-même, elle écrase l'homme au lieu de le sublimer.

En réalité, point de « voyant » chez Lautréamont, mais un survivant de l'obsession, le souverain maudit d'un royaume hermétiquement clos.

V

Les Surréalistes, Aragon, Breton, Desnos, etc..., mirent naguère les *Chants de Maldoror* parmi leurs icones. Quand « Dada » a eu la vedette de l'actualité littéraire, ceux qui l'avaient enfourché adoraient un Moi qui s'exalte dans le sentiment de la négation absolue à l'égard de la réalité naturelle et humaine; et Lautréamont était un de leurs cris de ralliement. Quand Breton et Soupault explorèrent le sommeil hypnotique comme source de thèmes poétiques, sachant que la nuit naturelle ou provoquée est capable d'engendrer de l'horrible et du suave, leur magie poétique préparait un précipité de Freud sur le double souvenir de Rimbaud et de Lautréamont. Quand tous ces chercheurs d'inconnu ont pensé trouver la plus féconde méthode d'introspection et d'art dans l'écriture automatique, dans la révélation occultiste et la fréquentation des fous, ils s'engageaient dans une voie où ils avaient cru, à tort d'ailleurs, que Lautréamont les appelait.

Or les aînés du Surréalisme ont fini par renoncer à lui. Aragon a déclaré l'abandonner, et ils se sont dispersés, loin de ce drapeau. Ils avaient tenté l'impossible et Lautréamont n'est plus vivant pour eux, ils ont fait l'épreuve de sa stérilité.

Cependant la fortune de Lautréamont poursuit sa carrière imprévue. M. Edmond Jaloux, dans sa préface aux *Œuvres complètes* de 1940, célèbre « l'œuvre géniale » et « la noblesse humaine de sa démarche ». Un professeur en Sorbonne, M. Bachelard, met sa savante exégèse au service du génie monstrueux. Et auprès de beaucoup de littérateurs et de

poètes d'aujourd'hui, par l'effet d'un bizarre malentendu esthétique, les *Chants de Maldoror* rejoignent les *Illuminations* de Rimbaud, les épaulent, augmentent leur pouvoir de dissociation logique, doublent leur exemple d'individualisme forcené.

VIII

L'ÉCOLE SYMBOLISTE

I. — L'AMBLANCE

La pléiade des initiateurs, quoique épars, a fait rayonner son pouvoir vivant ou posthume sur un monde littéraire désaxé et tumultueux.

Les jeunes, de 1880 à 1890, se sont sentis les enfants d'une défaite. Dans le pays vaincu et mal résigné, les mécontentements fermentaient; sur la place publique ils faisaient leur trouée. Le journal *La Révolte* et quelques autres propageaient la doctrine libertaire. Clichy et Levallois verront couler le sang comme à Fourmies, dans le crépuscule du 1^{er} mai 1891; la dynamite, au printemps de 1892, tonnera dans Paris et Ravachol mourra sur l'échafaud en jetant son défi : « Vive l'anarchie ! » Même les moins violents rêvaient de briser les cadres sociaux, s'écriaient impatientement qu'ils voulaient vivre leur vie.

Mais est-il vrai que la littérature ait évolué dans des conditions tellement accablantes ? N'oublions pas que la République des présidents Grévy et Carnot, appuyée sur la province et la paysannerie également pacifiques, a vécu dans l'opportunisme, a su vider ses abcès anarchistes, traiter aussi bien le Boulangisme, soufflé et dégonflé entre 1886 et 1889, que l'antiparlementarisme greffé et séché sur l'affaire de Panama entre 1891 et 1893. Le Ralliement, l'Alliance russe furent des aubaines pour l'ordre immédiat. L'Exposition de 1889 laissait de belles images, les succès d'Afrique et d'Indochine donnaient de l'orgueil. Que faut-il donc prendre au tragique ? semblent s'être demandé non sans sarcasme certains écrivains et poètes qui éclatèrent en pétarades

d'extravagance. Mais d'autres plus secrètement touchés, offensés par un temps sans noblesse, sauf par delà les mers, se détournèrent des réalités pour regarder en eux-mêmes, au risque d'y perdre souvenir de la vie. Bientôt se formèrent l'un après l'autre les deux groupes qui répondent *grossomodo* à ces deux tendances : le groupe des Décadents, puis celui des Symbolistes.

II. — L'ÉVOLUTION DE J-K HUYSMANS

Joris-Karl Huysmans est un auteur à deux faces. Une des faces regarde le vieux naturalisme, l'autre regarde les nouveautés. Selon la première, il a écrit *Les Sœurs Vatar* (1879), *En Ménage* (1881), *A Van-l'Eau* (1882) : c'est le monotone et pesant romancier des nausées; il se venge de la réalité, il lui renvoie sa laideur; c'est déjà un naturaliste protestataire. Selon la seconde, il a écrit *A Rebours* (1884), *Là-bas* (1891) et les autres livres, en romancier de l'évasion et bientôt du salut. Il s'évadait en s'intéressant à l'existence du mystère et à ses manifestations même saugrenues ou odieuses, aux plus provocantes dépravations de la foi. Puis il publia *En Route* (1895), ensuite *La Cathédrale* (1898) et puis *L'Oblat* (1903) : soumission d'un malade à des traitements suaves, conversion d'un homme de lettres ébloui d'inédit. Le converti apporte aux pieds des autels la poussière de ses souliers, le malaise de son estomac, l'homme de lettres se pourlèche d'une sincérité qui peut enfin entrevoir des satisfactions. Converti et homme de lettres mettent en commun un sens critique qu'ils exerceront sur l'Église comme ils l'exerçaient auparavant sur cette gargote peu ragoûtante à laquelle le célibataire, le bureaucrate, le bourru, le grognon avaient réduit l'univers.

Disciple de Zola, Huysmans a nourri sa littérature d'une observation patiente, aidée de documents. Il reproduit des milieux, il enregistre des gestes et des propos, prend seulement soin de les isoler dans des scènes bien découpées. Ses présences à son bureau du Ministère de l'Intérieur ne comptent pas, sinon pour l'avoir confiné dans une existence sans action, sans amour. Mais en dehors de ce traintrain, il a été soldat et a écrit *Sac au Dos*; s'étant occupé d'une entreprise

familiale de brochage, au 11 de la rue de Sèvres, de 1875 à 1892, il a suivi et copié la vie de deux ouvrières : *les Sœurs Vatar*. Plus tard, dans *Là-bas*, l'incubation, l'envoûtement, toute la lyre du satanisme contemporain, avec l'histoire de Gilles de Rais qui court à travers le livre en intermittences symboliques, tout est documentaire, pas toujours de première main d'ailleurs, quelquefois mystifié à la source, et c'est le cas pour la fameuse messe noire. Dans *En Route*, la trappe d'Igny s'appelle Notre-Dame de l'Atre et l'abbé Mugnier, qui l'y avait envoyé, porte le nom d'abbé Gévresin. La prise d'habits chez les Carmélites est rigoureusement exacte, c'est une chose vue. Devenu oblat, Huysmans a raconté son séjour à Ligugé. Semblable doublure de la réalité pour *La Cathédrale*, qui est aussi appliquée que du Zola en documentation et en description, pour *Les Foules de Lourdes* (1906), qui sont du reportage, pour M^{me} Bavoil qui se nommait dans la vie Maman Thibaut et qui assistait en voyante l'ex-abbé Boullan, l'initiateur du romancier à la doctrine de Vintras. Rien de ces réalités n'a été transposé, recomposé, transcendé. Il s'agit de figures et de tableaux bien photographiés et alignés côte à côte. A peine un accompagnement satirique.

On ne stationne pas impunément dans l'art naturaliste. Huysmans s'est habitué à voir et à faire voir du dehors : même en visant à des significations de symboles, même en tirant de certaines boues trituées un sursaut spirituel. Et cela explique qu'il ne réussisse pas à enflammer, aurait-il brûlé lui-même. Ne dirait-on pas que ses voluptés veulent glacer ? Les nuits disputées par le démon au croyant néophyte succombent sous le récit descriptif. *Sainte Ludwine de Schedam* fut écrite à Ligugé (1901) : une foi neuve n'aurait-elle pas dû passionner cette compilation ? Toutes ses expériences, Huysmans les a comme figées. Les refuges artificiels que se ménageait Des Esseintes auraient dû illustrer une vie de mouvement et d'extrême liberté ; mais l'auteur les a étudiés et rendus comme autant de spécialités : on n'a plus qu'une vie ligotée et grotesque.

Il n'y a pas de grand écrivain sans pensée, la pensée de Huysmans n'est qu'une humeur. Inexistante jusqu'à l'apparition des velléités chrétiennes, elle n'a ensuite accompagné sa croyance que de raisons banales et, après comme avant

sa conversion, n'a fait que poursuivre une série d'enregistrements. Son indignation au sujet du mystère de la transsubstantiation, qui ne se produit presque jamais plus, assure-t-il, parce qu'on falsifie les denrées, qu'on beurre de fécule les hosties et qu'on travaille malhonnêtement le vin, en dit long sur la nature charnelle et concrète de son intellect. Qu'est-ce qui rend Huysmans excitant à lire ? C'est sa hargne en jugement d'art, en sexualité, en religion. Hargne contre les autres et contre lui-même. Hargne plutôt que colère. La colère se déchaînerait sur des plans d'esprit et de cœur plus élevés.

Heureusement Huysmans avait une sensibilité d'artiste. On le voit assez à son style, ce style tailladé jusqu'à la grimace syntaxique, ouvragé en gargouille dans ses tours, exaspéré dans son vocabulaire, pavoisé de néologismes truculents qu'il emprunte trop souvent à la charcuterie ou qui empestent la boîte de médicaments. Style qui parle concret comme on fait aux pays du vin, et qui peint à la flamande : Huysmans, né à Paris, le 5 février 1848, et très profondément Parisien, était de Bourgogne par sa mère, Hollandais de famille paternelle, et dernier d'une lignée de peintres. Style cependant naturel, en fin de compte, dont Huysmans accouchait de tout son être. La fin de siècle a pris chez lui un tour passionnément artiste ; il a honoré avec flair les Cézanne et les Degas encore méconnus (dans son *Art moderne*) ; il a réglé leur compte aux bondieuseries du quartier Saint-Sulpice comme aux pieuses horreurs chantées sous tant de voûtes d'églises. Pourquoi faut-il que la fin de siècle n'aille pas sans quelques goûts ridicules ? Celui de Huysmans pour Gustave Moreau, par exemple. Son style en a souffert, la tortue caparaçonnée de pierreries s'y traîne. Mais enfin l'art l'a aidé et peut-être appelé à s'enfermer dans la foi. Il s'exalta d'une foi de vitrail et de chant grégorien.

C'est pourquoi un drame a longtemps couvé dans son for intérieur, puis a éclaté. La pythie Barbey d'Aureville a fait monter de cette littérature plus sûrement encore que de la baudelairienne ses fumées de présage et d'oracle. Car déjà les *Croquis parisiens* (1880), dans leurs réussites les plus significatives, relevaient d'un naturalisme écœuré. La platitude voulue du « coiffeur » ou du « Cabaret des peupliers » était en pente vers le désespoir ; le néant charnel dénoncé

dans le « Damiens » n'a jamais été atteint ni dépassé en force suppliciante. L'auteur de pareilles pages pouvait-il accepter jusqu'au bout un monde ainsi pétri dans l'horreur désolée ? Il devait devenir le Folantin d'*A Van-l'Eau* (1882), puis le Durtal de *Là-bas*, lequel crie à l'abbé Mugnier son « désir désespéré de croire ». L'enchantement demandé aux « images lumineuses » que la symbolique catholique propose de l'invisible, et le Moyen-Age, faux sans doute (oh, il ne croit pas à l'histoire), qu'il a choisi pour lieu d'émigration le plus éloigné possible de l'époque contemporaine exécrée, cela est témoignage de nostalgie violente et de protestation. Où le drame s'est définitivement noué, c'est quand il s'est agi de retrouver dans ce passé une éternité, sous peine de mortelle déception. Le dénouement, préparé par l'abbé Mugnier, n'allait pas tarder. *En Route* est de 1895, on y assiste à l'entrée de J.-K. Huysmans dans la procession des grands convertis. Il y a rejoint Verlaine et Chateaubriand. Du premier il reprend la démarche anti-satanique, du second, la louange de la religion reconfortante : mais plus constant que celui-là, plus intimement sérieux que celui-ci. Avec une ferveur totale, il a enduré le martyre physique de ses derniers mois, dans l'appartement de la rue Saint-Placide où il s'était replié après un séjour chez les Bénédictines de la rue Monsieur, et où il est mort d'un cancer à la langue, le 12 mai 1907.

Huysmans descend du Romantisme rénové et approfondi par Baudelaire. Baudelairien de l'occulte à base de luxe et de névrose, baudelairien de la mélancolie exhalée par la souillure des villes, baudelairien que la monstruosité tente mais qui espère en l'impureté purifiante, baudelairien encore des correspondances entre alcools et musiques. Les déliquescentes du latin mystique ont fourré sa foi, avec les réserves d'un individualisme irréductible, et les peurs d'une âme obsédée. Le freudisme l'aurait à coup sûr intéressé, il l'entrevit à travers les rêves d'*En Rade*. L'obsession érotique dont il deviendra impossible de séparer la littérature contemporaine s'annonce nettement chez lui. Elle lui a dicté son admiration hyperbolique pour le Félicien Rops le plus provocant, elle a métamorphosé le portrait de jeune femme d'un de ses *Trois Primitifs* (1905) en démons. Chacun de ses livres, sauf des derniers, entr'ouvre une porte sur la débauche. Et ce n'est point par jeu d'homme sain et gaillard. L'œuvre

reflète une santé atteinte, elle donne même une place excessive aux tristes manifestations d'un délabrement précoce. L'impuissance s'y agite : on peut le dire, Huysmans n'a pas caché grand'chose de sa personne.

C'est à partir d'*A Rebours* qu'il s'est mis à l'aise dans ses livres avec un sans-façon que Flaubert, ni Zola, ni Maupassant n'eussent admis et qui devait devenir mode dans la suite. L'importance d'*A Rebours* dans l'œuvre de Huysmans et dans l'histoire littéraire est considérable. Lui-même a noté (préface de 1903) les thèmes qui y sont en germe et qu'il a ensuite développés : le thème de la littérature latine décadente repris dans les chapitres liturgiques d'*En Route* et de *L'Oblat*, le thème du sacrilège repris pour le satanisme de *Là-bas*; celui des pierreries amplifié dans la symbolique des gemmes qu'expose *La Cathédrale*. Pareillement pour le plain-chant, pour une féerie démentielle des fleurs et des parfums. De même pour les perversions sexuelles. Et les prolongements du livre ont dépassé l'auteur. Zola l'avait prévu et prédit : — « Vous portez un coup terrible au naturalisme », reprocha-t-il à Huysmans. Et celui-ci a reconnu, rétrospectivement, dans la préface de 1903, « ce besoin d'ouvrir les fenêtres, de briser les limites du roman, d'y faire entrer l'art, la science, l'histoire », sans plus se soucier de « l'intrigue traditionnelle ». Le roman allait donc pouvoir évoluer vers l'essai, vers un genre de livre non construit, simplement rassemblé par juxtaposition, journal intime à peine romancé, laisser-aller du Moi. On voyait malheureusement apparaître en même temps une témérité de l'écrivain à parler de ce qu'il connaît mal, sans la moindre vérification, et par bon plaisir de ses goûts qu'il fait lois.

L'exécution grave, pédantesque des grands classiques de la latinité sacrifiés à Pétrone, à Claudien, à Prudence et à de moindres seigneurs (Jules Lemaître s'en gaussait), c'était l'initiative d'un anti-humanisme de rapin qui allait faire son chemin sous la littérature moderne, comme la Bièvre sous Paris.

Le héros aussi tranchait en précurseur sur la fabrication naturaliste, par son caractère d'exception, par la solitude où son dégoût de vivre l'enfoncé, par sa culture interne des sensations, par son culte du rare, du singulier et de l'anormal dans les amours, dans l'habitat et les arrangements de l'existence, dans les lectures. Tout cela allait se retrouver à travers

Gourmont, Schwob, Barrès, Paul Adam et à travers beaucoup d'autres de nos jours. L'épisode tristement sadique d'Auguste Langlois annonçait le Gide tentateur d'adolescents. L'effarant univers de manies, d'excentricités, de dandysmes que Des Esseintes substitue à la réalité normale dans sa villa de Fontenay, était fait pour dépayser les surréalistes à peine davantage que le comte de Montesquiou. Des Esseintes, tenant l'artifice pour « la marque distinctive du génie de l'homme », entrait de plain pied dans des paradis artificiels où l'idéalisme imaginaire du Symbolisme est roi. Qu'on se souvienne de ce chapitre où Des Esseintes s'étant saturé de vie anglaise dans le Bodega du quartier des Tuileries, puis dans la taverne de la rue d'Amsterdam, renonce au voyage minutieusement préparé et rentre satisfait chez lui. Encore cette équivalence sincèrement éprouvée du rêve et de la vie n'est-elle qu'humoristique. Il en est de douloureuses, quand la vie dégoûtée tourne au désespoir, quand il s'agit du rêve nocturne et qu'il devient cauchemar. La littérature s'est familiarisée chez Huysmans avec le rêve, le cauchemar et l'hallucination.

C'est sous l'impulsion de ces tendances inquiètes, excentriques et maléfiques que, non encore converti, Huysmans a voulu élever d'un degré le naturalisme et le prolonger dans les au-delà. Or, au naturalisme il est toujours resté fidèle, il n'en a rejeté que les intentions intellectuelles et morales, il l'avait dans le sang. Ce fut son univers. La lèpre qui mange la Bièvre a marqué le centre de sa vision des choses. Quand donc il conçut, dans une conversation de *La-bas*, le projet de créer un « naturalisme spiritualiste » parallèlement à celui de Zola, il se donnait le moyen de réaliser en lui une synthèse féconde.

A-t-il réussi ? A-t-il amassé dans ce filet une bonne pêche ? Y a-t-il eu gain positif ? C'est hélas ! assez douteux. On a vu souvent son naturalisme dénaturé en simple enquête sur les milieux ; son spiritualisme non moins souvent a paru surajouté. Littérairement, je me demande si le « *Damiens* » n'avait pas apporté davantage et il me semble bien qu'*A Rebours* fut une chance. En littérature religieuse, beaucoup de bonnes intentions, mais elles ne sont pas menées à leur fin ; elles restent confidence rapide et reportage, même l'épisode forcé de la confession d'*En Route*. Mais, comme on a

envie de balayer toutes ces considérations pour dire : qu'importe ! Huysmans laisse un style, et ce style est un homme, un diable d'original, un grognard de la bataille quotidienne, un amateur enragé de voir que la vie expose tant de navets, enfin un témoin fantasque de l'expérience chrétienne .. De vrai, un homme sans grande envergure, un témoin qui ne fait pas avancer le procès, un écrivain d'art qui ne mérite pas tout à fait le titre d'annonciateur, un original que ses contradictions internes ne font tout de même pas éclater ni ne tendent puissamment. Pas le moindre commencement de génie. Mais à la place, un attrait d'oiseau rare, le plus haut goût décadent, l'initiation à toute une modernité qui nous est entrée dans les moelles.

III. — LES DÉCADENTS

Les trente pages de critique où le héros d'*A Rebours* rajouit sa bibliothèque sont curieuses à observer ; elles nous enferment dans une sorte de crypte où l'on respire mal, où l'on se sent coupé de la nature et de la vie. On y voit entrer les beaux inconnus comme des conjurés, fantômes automnaux d'une époque épuisée, et cela leur ôte, notons-le bien, toute ressemblance avec eux-mêmes. C'est que Des Esseintes est un excentrique, et l'excentricité est le monocle qu'il a mis pour lire les poètes et les écrivains qui le surprennent. Si sa recommandation fut faite de bon cœur et témoigne d'un esprit curieux et ouvert, pourtant on dirait presque qu'elle a porté malchance. Un intérêt échevelé pour les arts, une mondanité coupée par des retraites de rêve ou d'étude, un parti pris d'admiration pour le neuf quel qu'il soit, tel est le snobisme qu'a pris pour modèle la névrose peinte par Huysmans et telle est la mode qui a entraîné des amateurs le plus souvent cosmopolites.

Voilà une forme raffinée du décadentisme, ou « décadisme », réservée surtout à ceux qui lisaient Huysmans, Verlaine, Corbière, et qui regardaient le spectacle. Cependant un Rodenbach, un Mikhaël, un Plessys furent des leurs, au moins par l'inspiration. Il y eut les décadents savants : Ghil, Tailhade, Jarry. Beaucoup semblaient imprégnés du souvenir de la grande route de Rimbaud et se rattachaient au Verlaine

des cafés. La personne même de Verlaine, cette tête énorme et bosselée, ce nez camus, ces yeux mongols, cette allure d'æggypan et de faux Socrate, ce corps de puissant ivrogne, pouvait leur servir d'enseigne. Aussi maints cénacles de brasserie poussèrent-ils comme champignons sur l'épuisement du Parnasse et la décomposition du naturalisme : Hydropathes, Hirsutes (1881-1883) et autres groupes de potaches vieillis, tous dépassés par le succès du Chat Noir. Le chansonnier Jules Jouy, les poètes Rollinat, Haraucourt, Moréas ont achevé leurs classes dans ces cénacles. Samain, Donnay débûtèrent au cabaret de Rodolphe Salis, serre chaude où fleurissaient les artistes et caricaturistes Willette, Steinlen et Auriol. La brasserie Gambrinus, rue de Médicis, a entendu Morice, Wyzewa, Kahn, réciter des vers et vu Moréas s'aboucher pour une collaboration prochaine avec Paul Adam, conteur fier, qui venait de fonder sa gazette littéraire, *Décadence*. N'est-ce pas Charles Cros, inventeur du phonographe et poète estimable du *Coffret de Santal*, mais aussi monologueur du *Hareng saur*, qui fonda les Zutistes, lesquels tenaient leurs assises dans un vieux café aujourd'hui disparu de la rue de Rennes ? Jean Moréas et Laurent Tailhade en furent le double ornement, au milieu des Haraucourt, des Ajalbert, des Willy et des Marsolleau.. Étranges équipes (1). Quelle succession les précurseurs et initiateurs pouvaient-ils leur laisser ? Elles n'ont plus vu dans l'audace des maîtres qu'une grande porte ouverte sur la licence, qu'un bel adieu aux disciplines intérieures les plus nécessaires, qu'une exhortation décisive à rompre avec le public qui applaudit et qui achète.

Les décadents étaient en politique les uns révolutionnaires, les autres frénétiquement anti-démocrates comme Tailhade, et tous, à vrai dire, anarchistes et anarchisants. En esthétique, ces révoltés un peu sommaires avaient emprunté leur titre au vers de Verlaine :

Je suis l'Empire à la fin de la décadence

ou peut-être le tenaient-ils de la plaquette mystificatrice et satirique de Vicaire et Beauclair, *Les Délivrescences d'Adoré*

(1) Paul ARÈNE a romancé, dans *Jean-des-Figues*, ce chapitre d'histoire littéraire.

Floupette, poète décadent (1885). Ils ne demandaient pas mieux que de pousser la littérature sur la pente déliquescence, en effet : d'où leurs thèmes extravagants, cyniques ou morbides ; d'où un vocabulaire encombré de néologisme, dont les poètes à larges chapeaux noirs se gargarisaient : flavescences, adamantin, hiémal, lové, navrance, etc... Le japonisme, le tachisme, l'audition colorée sont dans la même ligne. Il est à remarquer que *Les Délivrescences*, parodie des poètes décadents, contiennent des poèmes si vraiment verlainiens qu'on les pourrait prendre pour des originaux. Henri Beauclair (1869-1919), Normand de Lisieux, a publié dans les revues, jusqu'au début de ce siècle, des vers calmement heureux, inspirés par sa petite patrie et par le souvenir de ses ancêtres marins et paysans.

Une tendance à visages si multiples et qui rallia pour un temps Verlaine et Laforgue, n'est pas à vraiment mépriser. La recherche du singulier hors des préceptes n'aboutit pas toujours au laid et à l'absurde ; elle peut amorcer un art nouveau. Le « décadisme » n'a pas été que négatif et stérile : il a quelquefois réagi contre son temps par du raffinement ; il a quelquefois aussi approfondi l'intimité du sentiment et de l'émotion, il a inventé pour le style une quintessence qui n'est pas toujours vaine. C'est bien ainsi que Verlaine l'entendit, et comme lui, les décadents, théorisant en gens plus d'une fois raisonnables dans *Le Décadent*, journal d'un primaire de bonne volonté, Anatole Baju qui l'avait fondé le 10 avril 1886 et avec qui Jules Renard a collaboré, aspirèrent à des brièvetés allusives, baignées dans le rêve, pénétrées de musique. Ils avaient d'autre part appris de Corbière la violence dans le coup d'archet et de Rimbaud le pouvoir de la sensation crue... Mais enfin le décadisme a comporté également des démenées plus ou moins volontaires.

Si le Huysmans d'*A Rebours* peut passer pour le seigneur de la prose décadente, qui fut le seigneur de la poésie, Tailhade ou Jarry ?

1. TAILHADE.

Laurent Tailhade, enfant de Tarbes (1854-1919), petit-fils de bourgeois et fils de notaire, ayant fait ses humanités au lycée de Pau, rompit à Paris avec ce passé. A vingt-cinq ans, c'est un disciple de Banville et du Parnasse le plus cla-

quant; à trente, c'est un ami de Barrès et de Moréas; à cinquante, il aura sa crise de conversion sans lendemain. *Vitraux* (1891) encadre avec une rigueur de parnassien à la Navarraise des rêves où l'amour profane, l'oraison mystique, le décor liturgique mettent à s'harmoniser une hypocrite onction. Plus tard (1907), *Le Jardin des Rêves* rejoindra *Vitraux* dans les *Poèmes élégiaques*.

Au Pays du Mufle (1891), parallèlement, avait projeté une colère pleine d'emphatiques insultes sur tels ou tels bourgeois et mauvais artistes. L'ironie qui voulait flageller s'y noie dans une orgie de vocables prétentieusement rares, car il y avait en Tailhade un cuistre. Latiniste, il fabriquait : flatule, spelunque, senescente, etc... Nouveau coquillard, il mettait en circulation : se convomir, les mannezingues. Il courait à la poursuite de rimes pédantesquement bouffonnes, de syllabes grassement ordurières. L'invective, chez Tailhade, est joie syllabique.

Par dilettantisme méridional, par goût des sonorités, Tailhade prit une attitude qui le promettait aux prisons, lors d'événements où sa provocante personne joua un rôle tragico-mique. C'était en 1894, les attentats des libertaires se succédaient. Une bombe explosa le 4 avril au restaurant Foyot, et Tailhade qui avait crié dans un banquet littéraire, le soir de l'attentat de Vaillant : « Qu'importent les victimes, si le geste est beau ! Qu'importe la mort de vagues humanités, si par elle s'affirme l'individu ! » se trouva parmi les blessés. Mais il prétendit qu'on lui crût une conviction, il s'entêta, d'ailleurs avec courage, chroniquant, polémiqueant, cherchant des duels (il en eut cinq en quatre mois), jctant à la tête de ses adversaires un recueil, *À travers les Groins* (1899), puis se déchaînant en brutalités faciles, en drôleries lourdes, dans *Dix-huit Ballades familières pour exaspérer le Mufle* (1904).

Tailhade poète a été scandaleusement surfait, aussi bien le lyrique qui chante les désirs de « Glaucos » et les « Fleurs d'Ophélie » que l'aboyeur aux « pieds de Péladan » au nez « qui sent mauvais » de Maurras, à l'amour fatigué de Barrès, à la « fistule eucharistique » de Coppée, (ajoutez les sénateurs, les vieux messieurs et les dames âgées, les « youtres » et Arthur Meyer, les employés moroses et les filles...) Face à ces vieux démons, le pauvre et l'anarchiste sont évoqués en archanges éblouissants ! Parfois cependant un rythme

éclate en joyeuse trompette, mais rarement une pointe étincelante transperce ce 'adversaire : comment accepter l'épithète « aristophanesque » dont Tailhade avec orgueil se parait ?

Il y avait malgré tout chez ce forcené à froid un humaniste respectable. L'humaniste qui a fourni des instruments au poète, des munitions au militant, a fait directement ses preuves tant dans des traductions — adaptations de Pétrone et de Plaute — que dans ces recueils d'essais : *Terre latine* (1898), *Le Troupeau d'Aristée* (1908), *Un Monde qui finit* (1910).

2. ALFRED JARRY.

Breton de Laval, Alfred Jarry (1873-1907) vint à Paris publier des vers mallarméens à *L'Art littéraire*, habita dans un décor macabre et mystificateur que parfumait l'odeur d'une cage de hiboux, au fond d'une impasse du boulevard de Port-Royal, puis dans l'ombreuse rue Cassette, quelque temps même dans un vieux wagon désaffecté d'on ne sait plus quelle gare, enfin est mort d'alcoolisme aigu à l'hôpital de la Charité, heureux d'un bien suprême : le cure-dents obtenu de l'infirmière. On lui savait une lignée maternelle atteinte de folie.

Jarry a été poète avant de devenir l'auteur d'*Ubu-Roi* et de *Surmale*, et poète fort décadent.

Décadent, par son goût des vocables aussi obscurs que magnifiques : leur signification n'a plus pour lui qu'une importance secondaire. Aucun décadent n'a joué au bilboquet avec un vocabulaire plus en boule. Décadent aussi par sa confusion voulue de tous les langages, le mystique avec l'érotique notamment, et par un sens exacerbé de correspondances ultra-baudelairiennes. Décadent enfin par son affectation de révolte mal embouchée et par sa rage de faire esclandre. Ce décadent s'est exprimé dans les poèmes et les proses poétiques que groupent les *Minutes de Sable Mémorial* (1894) et *César-Antéchrist* (1895). Le goût du cauchemar y prédomine. Les souvenirs, les rêves, les imaginations évoquées résonnent d'une solitude menacée par la mort et semblent vraiment sortir d'un grimoire de nécromancien. Dans les poèmes comme dans les proses éclatent des fanfares mi-puériles mi-farceuses qui vont jusqu'aux plus voyantes allitérations, mais qui laissent l'essentiel à deviner dans l'ombre, comme pour mieux pousser en pleine clarté tel

vers ou tel distique par hasard émouvant, telle phrase scandaleusement insolente. Ce qu'a peut-être de plus particulier cette désinvolte littérature, c'est un usage fantaisiste, bouffon et satirique des mythes, où se reconnaît un disciple de Laforgue et de Péladan. *César-Antéchrist* se gonfle par surcroît d'obsessions venues d'une sorcellerie cabalistique à la Petrus Borel et s'imbibe de relents lauréatmontins.

Extravagance et logique se multipliant l'une par l'autre ont élevé Jarry à un haut et savant humour. Cet hyper-Alphonse Allais lyrique remet sans cesse l'univers en question avec un mélange de cérémonie et de pieds de nez. Toute son œuvre n'est peut-être, consciemment ou non, qu'un « A absurde, absurde et demi ».

Les dates autorisent à penser que Paul Fort, en écrivant ses vers comme des lignes de prose, cédera à la suggestion des « Lieds funèbres » qui ouvrent les *Minutes de Sable Mémoires* et qui commencent comme ses ballades. Mais l'influence de Jarry sur la poésie ne s'arrêtera pas là, on le pense bien, l'influence surtout de sa bouffonnerie, qui fait danser aux réalités les plus stables une vraie gigue. La forme violente de son scepticisme rarement bonhomme, plutôt sarcastique, servie par un sys ème d'images insouciantes du réel et qui substituent au réel monstres et fantômes d'une cocasserie toute cérébrale, fera fortune plus tard avec Apollinaire, Max Jacob, Faugue, Cocteau, les Surréalistes, et beaucoup d'autres encore.

IV — DES DÉCADENTS AUX SYMBOLISTES

Décadents et Symbolistes se sont souvent mêlés par les théories et les œuvres comme par leur vie de salon, de conférences, de café et de rue nocturne. De même, le snobisme des gens du monde se rencontrait avec la révolte anti-bourgeoise des artistes et la conversion à l'émeute des rêveurs candidement passionnés de justice. Camille Mauclair, dans son roman *Le Soleil des Morts*, qui n'a que le tort d'amplifier une réalité médiocre, a montré les liaisons des milieux anarchistes avec des milieux littéraires qui étaient symbolistes; et en 1892 encore on pourra lire sous la plume de Paul Adam, de tendance décadente, que Ravachol était un saint, mais aussi

sous celle de Marcel Schwob, érudit du Symbolisme, que Ravachol était mort comme Socrate. L'es:or de Barrès, jeune auteur de *L'Ennemi des Lois*, n'a-t-il pas effleuré ces fantaisies de son aile ?

Une autre mode que Décadents et Symbolistes ont choyée en commun, ce fut le préraphaélisme anglais. Les jeunes femmes à écharpes et pieds nus, qui n'ont rien à faire que tresser des guirlandes et tourner des rondes dans les jardins, ont alors envahi la littérature; même un méditatif comme André Gide en a rempli ses premières œuvres. Burne-Jones a suggéré, à travers les légendes nordiques, des significations secrètes qui troublaient et caressaient. Inférieur aux rêveries nobles de Puvis de Chavannes, aux retraites; pensives de Carrière, aux mélancolies presque musicales de Fantin-Latour et de Cazin, il n'en a pas moins enchanté les littérateurs.

Enfin les Symbolistes ont souvent été les Décadents de la veille. C'est-à-dire qu'une vague bientôt symboliste a recouvert les Décadents, après avoir roulé confondue avec eux quelque temps en Verlaine, en Laforgue, en Moréas.

Et c'est un décadent, Moréas en personne, qui a nommé et défini le Symbolisme en s'inspirant évidemment du sonnet de Baudelaire

La Nature est un temple..

Le Symbolisme, distinct du décadisme dès 1886, compta tout de suite pour adhérents Adam, Laforgue, Wyzewa, Kahn, Régnier, Griffin. En somme, voici peut-être la différence essentielle. Le décadisme tournait le dos à toute doctrine, et lorsqu'un ensemble doctrinal se forma, si nébuleux dût-il rester, c'est-à-dire lorsqu'un certain nombre de jeunes auteurs se sentirent à peu près d'accord dans leurs admirations comme dans les motifs et les buts de leur réaction anti-parnassienne et anti-naturaliste, le pavillon décadent leur apparut trop peu sérieux, indigne de leur espérance enfin consciente. Ils hissèrent alors le pavillon symboliste.

Et cela explique leur complaisance, d'ailleurs surtout théorique, pour les suggestions de pensée et d'art offertes par l'Angleterre, l'Amérique, la Russie, l'Allemagne à la France du siècle finissant, et dont on sépare difficilement leurs des-

tinées. Il ne s'agissait plus du décor et de la figuration de l'art anglais, mais d'esthétique générale et même de tendances philosophiques; et ce sont précisément deux graves esprits, un esthète à idées et un philosophe artiste, qui ont joué le rôle capital à ce point de vue, chacun avec ses moyens : Dujardin et Wyzewa.

V. — L'INFLUENCE ÉTRANGÈRE

I. WYZEWA.

Théodor de Wyzewa (1862-1917) parlait et écrivait six langues; quoiqu'il fût d'origine polonaise, son père, médecin philosophe, l'avait doté en France d'une culture française. Il entra dans la carrière universitaire, mais pour en sortir au plus vite. Littérateur actif, ayant débuté par un assez objectif *Mouvement socialiste en Europe*, il observait le mouvement des idées en tous pays pour la *Revue des Deux Mondes*. Il a traduit et présenté au public français Tolstoi et les sœurs Bronte. Ses articles en maintes publications ont fait passer sur l'écran de l'esprit français toute l'Europe intellectuelle et artiste. Il a été surtout l'inspirateur et le doctrinaire de la *Revue Wagnérienne* et de la *Revue indépendante*. Il accrédita auprès de leurs lecteurs les idées de Poe et de Baudelaire sur la capacité émotionnelle des musiques verbales dans les vers et dans la prose. C'est là aussi qu'il prépara le vers-librisme, en essayant de le justifier par la musique de Wagner. C'est là encore qu'il avança l'idée d'un roman animé par un personnage unique, où se refléterait le monde en images, arguments et émotions : et de cette idée devait sortir le monologue intérieur d'Edouard Dujardin dans *Les Lauriers sont coupés* (1887), plus tard de l'Irlandais Joyce dans *Ulysses*.

Par lui, qui vécut une grande bohème de l'art et de la pensée en rêveur idéaliste, les doctrines de l'idéalisme britannique et germanique nous ont imprégnés. Wyzewa les teintait évidemment de souvenirs platoniciens. En professant, avec piété et pitié, que le monde extérieur n'existe pas et que notre liberté pensante et imaginative règne en suzeraine sur les choses par la force de l'art, il a orienté la jeunesse de l'époque, jusques et y compris Barrès.

A ces raffinements un certain christianisme de cœurs primitifs le disputa, jusque dans un roman d'analyse comme *Valbert* (1893). Ce lointain rejeton d'*Adolphe*, mi-autobiographique, mi-allégorique, racontait les déboires sentimentaux d'un jeune homme qui s'est gorgé de trop de livres, traçait une analyse aigue de l'amour qui n'est qu'imagination et que la présence réelle de la femme paralyse; une jeune fille, sa fiancée, guérit Valbert, avec d'ailleurs l'aide de *Par-sifal* : fallait-il que Wyzewa eût le wagnérisme enthousiaste ! Ensuite le jeune homme ayant découvert la vie et les délices de la simplicité, rejette science et pensée comme Wyzewa lui-même l'a fait souvent dans *Nos Maîtres* (1895), convaincu de posséder ainsi le secret du bonheur. L'auteur inclinait par là à un renoncement plus général dont on trouve l'effet dans les *Contes chrétiens* et dans *Ma Tante Vincentine*, biographie d'une sainte parente. Mais déjà dans ses premières études critiques, il avait eu tendance à interpréter Wagner dans un sens chrétien par le biais de la compassion. Tolstoi vint à ne plus le satisfaire, Tolstoi qui pourtant condamne la science et la propriété. Quoi d'étonnant ? Wyzewa lui reprochait d'inviter ses adeptes au mépris des dogmes et à la pratique du libre examen; et finalement il n'a fallu à ce catholique très mystique rien de moins que saint François d'Assise : il a parlé de lui avec amour; il a traduit les *Fioretti*, ainsi que les ouvrages importants de Jaergensen sur saint François et du Père Cavanna sur l'Ombrie franciscaine. Il est aussi le pieux traducteur de la *Légende dorée*. On voit l'importance considérable de Wyzewa sur plusieurs plans. Il a certainement beaucoup fait pour libérer l'esprit français du naturalisme et du positivisme. On a le droit d'estimer qu'en même temps il l'énervait et l'affaiblissait. Nul doute en tout cas qu'il ait joué un rôle de première grandeur dans la formation de l'esthétique symboliste.

2. DUJARDIN.

L'action d'Édouard Dujardin, né en 1861 à Saint-Gervais (Loir-et-Cher), resta plus limitée. Ce Protée de la littérature est un poète (ses poésies n'ont paru en volume qu'en 1913), un dramaturge et un romancier, historien des religions par surcroît, que nous venons de voir inventeur d'un procédé d'expression et qu'on trouvera cité plus loin parmi d'autres;

ce fut surtout un animateur. Il a travaillé à faire connaître en France Wagner poète, penseur et théoricien d'une nouvelle forme d'art. Sa *Revue Wagnérienne* fondée en février 1885 (il a fondé également la *Revue Indépendante* en 1886 et plus tard la *Revue des Idées* — 1904-1913 — et les *Cahiers idéalistes français* en 1917) groupait dès l'abord Villiers de L'Isle-Adam, Schuré, Champfleury, Mendès, qui furent nos premiers wagnériens, puis Mallarmé, Wyzewa, Bourges, Rod, Morice, avec le musicien Lamoureux. La création en avait été décidée à Munich dans un milieu que Houston Stewart Chamberlain régentait. Elle propagea une véritable religion dont Wagner était le dieu. Elle célébrait en lui le culte de l'art suprême qu'elle appelait « l'art complet », où plastique et musique eussent appuyé la littérature. Elle faisait apparaître à travers les idées de Wagner une nouvelle rive du fleuve littéraire et la pensée la plus intime des poètes s'en trouvait retournée.

Comme l'a remarqué M. Adolphe Boschot (*Chez nos poètes*, 1925), Wagner, philosophe de la musique, « parlait volontiers de l'en soi des choses, de l'essence opposée aux apparences, des *nouménés* qui restent stables et inconnus sous les phénomènes ». Et Wagner exhortait, par ses formules théoriques ainsi que par son art, à chercher l'âme humaine jusque dans le mystère insaisissable à l'intelligence comme aux sens. Quand donc Mallarmé, je ne dis pas le poète, mais le théoricien, écrivait que depuis Wagner « la musique rejoint le vers pour former la poésie » et que ce nouveau métal en fusion rassemble les « rapports existant dans tout », il pénétrait au cœur du Symbolisme; en même temps, il laissait deviner que les Symbolistes n'ont pas eu réellement besoin des philosophes et que Wagner leur a suffi. C'est ce que nous devons penser sans hésiter, ils ont eu le tort certainement de ne guère lire Schopenhauer. Mais cependant ils n'ont point mis en doute la déjà vieille idée que le monde n'est qu'une représentation : ce qui favorisait la conception d'un univers purement cérébral, émouvant de langueur ou de bizarre éclat, propice aux élans de religiosité.

Comment cet idéalisme kantien, post-kantien et « esthétique » n'aurait-il pas encouragé l'extrême individualisme littéraire, chaque écrivain ne voyant plus le monde qu'à travers lui-même et en tirant une vision personnelle qui,

sans l'isoler de la vie, la lui fait sublimer comme dans un rêve ? Conséquence : la concurrence jouant aussi par surcroît, les créateurs voulurent des créations aussi différentes que possible les unes des autres et l'on prétendait après chacune d'elles refaire l'esthétique.

3. AUTRES AGENTS.

S'il y a toujours péril ou ridicule à exagérer l'importance des sources philosophiques, en revanche, M. André Barre, dans sa thèse consciencieuse sur le *Symbolisme*, a raison d'inscrire au compte de l'année 1884 la trente-troisième édition du *Spiritisme à sa plus simple expression* et la trente et unième du *Livre des Esprits*, ces deux trésors populaires d'Allan Kardec. « Les conférences spirites se multiplient, ajoute-t-il, et trouvent des auditeurs attentifs et fidèles », tandis qu'un public plus instruit s'intéresse aux religions de l'Inde et participe à une renaissance bouddhiste « que Barthélemy Saint-Hilaire n'hésite pas à qualifier d'épidémie morale ». On lisait *Les Grands initiés* (1889) de Schuré, on ne blaguait pas toujours le Sâr Péladan, Stanislas de Guaita formait des disciples, et l'on faisait une vogue à Papus. Ces perversions allaient glisser à travers toute une littérature qui se cherchait. Ce ne sont pas, après tout, les esprits les plus aventureux qui élevèrent sur le pavois l'idéalisme protestataire de Villiers de L'Isle-Adam et propagèrent tout un goût pour le fantastique, l'irréel, l'impossible, cependant que Huysmans, romancier naturaliste pourtant, s'efforçait dans *A Rebours* et dans *Là-bas* (1884-1891) de créer un « naturalisme spiritualiste. »

Le roman russe était survenu pour porter de l'eau à ces moulins. E. Dupuy avait publié en 1885 *Les grands maîtres de la littérature russe au XIX^e siècle* et le vicomte Melchior de Vogué, auteur du *Roman russe* (1886), l'appuyait de sa caution personnelle, néo-chrétienne et mystique. Néo-christianisme, mysticisme, n'est-ce pas dans ce sens que Wyzewa finissait par interpréter Wagner, et que Villiers entraînait ses admirateurs ? Les traductions en même temps mirent à notre portée les grandes œuvres de Tolstoï, de Dostoïevski et de Tourguenev ; et la critique si compréhensive d'Émile Hennequin s'employa au service de Tourguenev, de Dostoïevski et de Poe, en 1887.

On risquerait d'ailleurs de se tromper si l'on donnait à

ces communications une importance dominante. Notre littérature à la fin du XIX^e siècle comme à toutes les époques, a reçu des littératures étrangères un choc d'orientation et de mise en train : après quoi, elle a fait carrière originale. Voilà pour quelle raison il est arrivé si souvent qu'il n'y eût dans les œuvres plus grand'chose des emprunts manifestes dans les théories. C'est vrai pour Baudelaire, pour Mallarmé, pour Laforgue, pour Villiers. Ce le sera encore pour Valéry. Dans l'intervalle, les Symbolistes ont négligé quelque peu le « Corbeau » de Poe, dont Mallarmé avait épuisé la nouveauté, et se sont plu à ses vers d'amour pour leur incertitude un peu effarée : voit-on couleurs ou nuances américaines dans l'amour que les Symbolistes ont chanté ? Les fantômes en robes blanches sont passés des contes et des poèmes de Poe dans les manoirs des premiers recueils d'Henri de Régnier : empêchent-ils ce poète de rester un parfait Français ? Même un poète d'origine flamande, Verhaeren, halluciné d'un vent qui arrive de la « Descente au Maelstrom », ne le transmue-t-il pas en un vent réel qui a fait tourner les moulins de son terroir ?

La *Revue Wagnérienne* elle-même, Wyzewa y compris, n'a guère fait que publier sous le couvert musical un idéalisme mi-platonicien mi-moderne de jeunes Français ; et Wyzewa, là et ailleurs, plus d'une fois, a systématisé dans son vocabulaire philosophique les directions personnelles de Mallarmé, de Villiers, de Laforgue. Bien entendu, il convient de tenir l'explication hégélienne du mouvement symboliste, d'ailleurs forgée après coup, pour une prétentieuse absurdité.

Et puis les influences ont soufflé dans des directions si différentes !... Après le flux des Russes, une marée scandinave viendra battre nos toutes dernières années du siècle ; mais *Père*, le drame de Strindberg, prendra valeur de riposte foudroyante à l'ibsenisme. L'Angleterre celtique nous envoie son Swinburne et son Rossetti, l'Angleterre saxonne son Kipling, l'Allemagne Nietzsche, l'Italie d'Annunzio, etc., mais que voilà des pensées et des arts éloignés de s'accorder ensemble ! Le lyrisme de la vie et de la beauté sensuelle qui éclate chez d'Annunzio s'oppose à la pitié évangélique de Tolstoï et aux tragédies de conscience russes. Et Kipling bousculera toute psychologie individuelle et rêveuse pour

déployer les spectacles de l'énergie impérialiste. Quant à Nietzsche et à Poe, ils sont entre eux comme le Pôle et l'Équateur.

Ce qu'il faut accorder aux historiens de la littérature obsédés par les filiations et les influences — quoique dans cette question le pour et le contre se balancent indéfiniment —, c'est que les suggestions étrangères du moment, si divergentes fussent-elles, restaient liées pour favoriser les forces instinctives, imaginatives et sentimentales. C'est aussi que le Symbolisme comprend une dizaine de poètes d'origine étrangère : tenons compte de ce ferment, surtout dans l'invention et l'usage du vers libre, à propos duquel le dernier nom de l'influence étrangère est à inscrire : Walt-Whitman, en état de traduction depuis 1887, et dont la libre rythmique a eu chez nous tant de succès. Enfin ces influences conjuguées en un assez court temps ont eu beau ménager l'originalité française, comment n'auraient-elles pas tout de même ouvert des fenêtres, peut-être crevassé des murs, dans la maison de nos traditions spécifiques ?

VI. — L'ESSAI DES JEUNES REVUES

L'histoire nomme le fondateur de l'École : c'est Jean Moréas, qui a publié le manifeste symboliste dans le *Figaro* du 1^{er} septembre 1886. Elle a nommé aussi son cerveau officiel, Charles Morice, car *La Littérature de Tout à l'Heure* (1890), ce « livre-manifeste », seul vrai livre d'un poète obscur, d'un romancier inutile, d'un dramaturge vite écroulé, d'un converti bruyant (dans *Mes Raisons*), établit clairement les positions, situe les œuvres nouvelles, aligne de parfaits dénombrements.

Jamais ne s'est produite floraison littéraire qui ait tant l'air d'un essai qui part. Consultez non seulement les livres et les plaquettes, mais le jardin des jeunes revues, qui n'ont été en aucune période si nombreuses. On voudrait s'y promener à loisir, cueillant ici, respirant là : toute l'époque revivrait, on n'aurait à regretter l'absence d'aucun poète (1).

(1) Cf la plaquette de 8 pages, *Les Petites Revues*, qui est de Rémy DE GOURMONT (1900) et le chapitre V de *La Croisade symboliste*, d'André DINAR, 1943, extrêmement complet.

Le Scapin, *Lutèce*, *La Vogue*, *La Cravache*, *La Revue Indépendante*, *Les Entretiens Politiques et Littéraires*, *Les Écrits pour l'Art* ont rivalisé d'ingéniosité audacieuse dans des théories souvent contradictoires et d'audace parfois ingénue dans les œuvres de prose et de vers. On y vit prendre forme des ouvrages devenus célèbres. On y vit aussi apparaître des auteurs qui ne sont jamais passés en librairie, tel Félix Fénéon, qui fit la critique avec acuité à *La Vogue* et dirigea la *Revue Indépendante* avant de fonder au *Matin* la rubrique cocasse des « Nouvelles en trois lignes » Mais ce sont d'autres périodiques qui ont fait accéder le Symbolisme au grand public. Ils furent trois : *La Plume* à partir de 1889, *Le Mercure de France* depuis 1890 et la *Revue Blanche* née en 1891. *La Plume*, surtout, la vivante *Plume* de Léon Deschamps, vulgarisa le Symbolisme. Son banquet Paul Adam, le 15 décembre 1889, réunissait deux cents convives au café Voltaire. Son numéro du 1^{er} avril 1892 publiait des « Syrtes » de Moréas et un poème de Stuart Merrill, mais c'était en compagnie d'un portrait de Willy. Et qui présida le premier de ses brillants dîners, un soir que Verlaine arrivant très en retard se vit salué d'une ovation ? Aurélien Scholl, ma foi. *La Plume* avait choisi le bon moment pour satisfaire, avec son format léger et son prix modique, la curiosité d'un public éveillé qui, par elle, eut accès dans le temple. Verlaine, Moréas, Retté, Jules Renard, Tailhade, Paul Adam, Barrès, Maurras constituaient son noyau de collaborateurs et d'amis. Enfin on serait injuste d'oublier *L'Ermitage* d'Henri Mazel, joli yacht dans cette flottille. Il devait sombrer en 1896 ; puis une direction nouvelle l'a remis à flot, au nom d'Édouard Ducôté, sous le commandement effectif d'André Gide. Au début de ce siècle-ci, on disait : la revue de Gide et de Copeau, et celui-ci commença d'y publier ses réflexions sur l'art dramatique, Gide y donna ses « Billets à Angèle » ; Jacques-Émile Blanche, Maurice Denis, Rémy de Gourmont y collaborèrent régulièrement *L'Ermitage* a groupé les écrivains qu'on pourrait appeler les classicisants du Symbolisme.

VII. — LE PROGRAMME SYMBOLISTE

Pourquoi ne pas reconnaître pour premier et lointain ancêtre du Symbolisme le Jean-Jacques Rousseau des *Rêve-*

ries, ce mirage voluptueux d'une vie qu'il n'avait pu êtreindre et dont il rêvait ? Il y aurait aussi un mot à dire de Renan, qui n'a jamais plus écrit que dans ses derniers temps pour tenir rang de maître; or, *L'Avenir de la Science*, quoique paru en 1890, était alors déjà du passé, surtout pour lui. Ayant publié en 1883 les *Souvenirs d'Enfance et de Jeunesse*, il allait publier les *Feuilles détachées* en 1892; et ce qui l'intéressait le plus maintenant, c'était de caresser les âmes avec tout ce qu'il gardait d'aspirations idéales et de goût presque sensuel à rêver du mystérieux et de l'inconnaissable. Ses écrits, ses conversations ou simplement sa réputation ont donc pu aider le Symbolisme à se former.

Car le Symbolisme a commencé par être, comme toute école, un mouvement de réaction qui s'autorisait de Mallarmé, Rimbaud, Corbière, Villiers et même Verlaine. On avait auparavant tellement abusé de la description et les exposés didactiques, qu'il parut reposant de n'accepter l'idée que faite sensible et d'assembler les choses par affinités plutôt que par liaisons logiques; et tant de pleurs avaient été tirés à Margot qu'on se méfia de toute sentimentalité, malgré Verlaine, mais en accord avec ses émules. On voulut obtenir davantage encore dans l'allègement et l'aération; on se mit à suggérer au lieu d'exprimer et à utiliser les analogies même fugaces, les rapprochements d'images, les harmonies de mots choisis, tout ce qui est capable d'aimer des sensations lointaines, de lier des accords inaccoutumés d'émotion et d'imagination. Le symbole, c'est-à-dire les correspondances entre le Moi et les choses, entre les divers ordres de sensations, n'était-il point là pour satisfaire à ces coutumes ? La complaisance pour l'inconscient et sa féconde obscurité, pour le demi-conscient et son clair-obscur suggestif, ne pouvait-elle y ajouter ? Enfin l'on ne rejeta point les intentions mystiques ou dévotes. Renversement des alliances ! Il importait de rompre avec les éléments intellectuels (de la description à la sentence), pour se confier aux éléments sensibles, verbaux et musicaux. A tout prix, tant pis si l'on devenait obscur, il fallait compter sur le pouvoir incantatoire.

Un tel programme, établi sur les conseils des maîtres (diffusés par les jeunes revues autant que par leurs œuvres) et qui mettait le cap sur les lointains indistincts de la vie

ou qui restait occupé à forer les profondeurs mystérieuses de l'âme et du monde, devait solliciter surtout les poètes : le Symbolisme a été essentiellement poésie. Et naturellement il eut besoin d'un langage plus souple que le Parnasse. Être poète symboliste, ce fut donc tout d'abord lâcher la bride de la fantaisie à la rime et de la mobilité à la césure, pratiquer l'hiatus et l'enjambement, chérir les mètres impairs et particulièrement ceux de sept, onze et treize syllabes, faire trembler quelque peu le contour des vers ; ce fut encore faire appel au plus grand nombre à la fois de significations et de sonorités comme pour une symphonie verbale, ce fut même, à l'extrémité de cette voie d'affranchissement, mettre en œuvre ce qui s'appelle proprement le « vers libre », avec l'espoir d'achever ainsi la révolution poétique.

VIII. — LE VERS LIBRE

Le vers libre naquit en 1881 dans la *Chronique Parisienne* sous la signature de Marie Kryszynska, obscure épave des naufrages internationaux, qui nous a laissé les rocailles de *Rythmes pittoresques* (1890), les maladresses sauvages de *Joies errantes* (1894) et les hardiesses disgracieuses de *Folle de son Corps* (1896). Le jeune Gustave Kahn, à cette date, faisait son temps de service en Algérie, il n'a publié ses premiers vers qu'à trois ans de là. Seulement, les vers de la dame, en dépit de leurs hiatus et de leurs assonances, gardaient les mètres réguliers pour les assembler irrégulièrement. C'est bien Kahn qui a mis en circulation les premiers vers amorphes, parus en revue sinon en librairie, avant les *Compagnons* de Laforgue. Celui-ci et celui-là s'étaient liés dans leur prime jeunesse : peut-être tous deux ensemble innoveront-ils ? Kahn assurément était un chercheur, mais rien ne prouve qu'il ait devancé son ami autrement que dans la publication. Il faut dire que Laforgue, tout en usant du vers libre, reprenait constamment force sur le vieux sol de l'alexandrin ou de l'octosyllabe. Rimbaud non plus ne pratiqua point le vers libre avec constance, mais cependant on l'en reconnaîtrait créateur, si « Marine » et « Mouvement » dans les *Illuminations* étaient davantage qu'un accident singulier, un jeu exceptionnel, une liberté prise presque dédaigneu-

sement. Au reste, tout cela n'a guère d'importance, et c'est plus tard, dans l'assouplissement extrême des Griffin et des Régner, qu'on a pu le mieux juger l'insolite écriture poétique.

En principe, le vers-librisme a voulu assurer la liberté complète de l'inspiration, supprimer les gênes pré-établies, éliminer les chevilles et les accords tout faits. Il s'est orienté pour cela vers deux types : soit une suite de mètres divers, impairs de préférence, sans césure, assonancés, allitérés plutôt que rimés, et dans lesquels l'e muet a une valeur variée, quelquefois nulle; soit un système qui dissout les vers dans un paragraphe de prose plus ou moins savamment rythmée. Voilà le vers-libre spontané, celui de Rimbaud, de Laforgue. Et il y a un vers libre techniquement calculé : viendront bientôt, en effet, les expériences phonétiques de l'abbé Rousselot et les travaux de son élève Georges Lote ainsi que les analyses de psychologie linguistique du Père Jousse. A ces nouveautés certains poètes enflammèrent leur espoir de détruire à jamais la prosodie syllabique et d'arriver à une technique de rythme fondée sur l'étude des accents, des tons, de toutes les valeurs sensibles et même musculaires (1) .. On imagine tout un art assis sur toute une science et qui ferait rendre au vers français une musique plus souple, plus précise et plus expressive qu'aucune autre... Mais pourquoi donc cela est-il resté théorique ? Pourquoi aucun poème — même des théoriciens novateurs — ne réalise-t-il rien, absolument rien, de la musique promise ? Ne serait-ce pas que les Souza, les Spire et quelques autres ont confondu phonétique avec poétique, technique avec art, perdu en technique l'effort que l'art réclamait ? Peut-être aussi l'accentuation du parler français offre-t-elle infiniment moins de ressources que tant de valeurs presque impalpables dont usent mystérieusement les vrais poètes... Toujours est-il que le vers libre sera resté peu consistant, sans galbe, bâtarde, mal fait pour la mémoire, ne se prêtant pas plus aux syncopes qu'aux accords fondamentaux; et des poètes pourtant révolutionnaires rétabliront contre lui un ordre prosodique soit sur la constante syllabique

(1) G. LOTE : *L'Alexandrin français, d'après la Phonétique expérimentale*, 3 vol., 1914; — ROBERT DE SOUZA : *Du Rythme en français*, 1912, — ANDRÉ SPIRE : *Technique du Vers français*, 1912.

(J. Romains), soit sur la rigueur des règles (Valéry), soit sur tel ou tel compromis (1) .. Sans doute aussi qu'à vouloir réussir largement le vers libre intégral, c'est-à-dire en suivant des lois comparables à celles des traités d'harmonie, il faudrait trop de recherches et d'application : alors les poètes prennent généralement le vers libre par le biais de la facilité et il est ainsi voué à se détruire lui-même. Qui sait les difficultés d'avenir qu'il réserve, même aux Jammes, même aux Claudel ? Un enfant terrible, Pierre Louys, considérait le vers libre assez narquoisement : « La prose, écrit-il en juin 1895 dans le *Mercur de France*, c'est plus commode encore. » La prétention permise au premier venu de se confectionner une prosodie toute neuve agaçait Mallarmé : — « Et pourquoi pas une orthographe ?.. » demanda-t-il un jour. En somme, n'en doit-il pas être du vers-librisme comme de la danse pratiquée par sa contemporaine Isadora Duncan ? Cette danse, suite de mouvements affranchis des contraintes rituelles et inventés à mesure, n'a jamais eu de meilleur effet que d'obliger la danse classique à se rénover : c'est pourquoi le vers-librisme n'aura pas été inutile ; d'une part, il aura répandu par ses demi-réussites le goût d'une métrique diluée qui permet non pas de rompre avec le vers régulier, mais de jouer autour ; d'autre part, il inspira par spectacle de ses échecs la volonté constrictive qui devait triompher avec *La Jeune Parque*.

(1) ROMAINS et CHENNEVIÈRE : *Petit Traité de Versification*, 1923, — Jean HYTIER : *Les Techniciens modernes du Vers français*, 1923.

IX

LES POÈTES SYMBOLISTES

A se rassembler dans les mêmes revues, à prendre position contre les mêmes hostilités, à écouter les mêmes maîtres, on constitue, bon gré mal gré, un groupe. Mais du nouveau groupe les membres restèrent extrêmement divers de nature, d'inspiration, de prosodie. Certains tentèrent de remplir totalement le programme. D'autres se contentèrent d'un compromis avec les traditions. Certains échappent même presque entiers à la définition doctrinale qui les étiquète : et c'est à se demander parfois si le Symbolisme exista réellement. Il y a donc sagesse une fois de plus pour l'histoire littéraire à faire prédominer le caractère des individus.

Le groupe hétéroclite des Symbolistes comptait, dans sa proportion d'étrangers, une autre proportion assez forte : celle des Belges, attirés pour la plupart aux vellétés symbolistes par la mysticité sensuelle qu'entretient le climat des Flandres : ils valent qu'on les considère à part.

I. — LES POÈTES SYMBOLISTES BELGES

Des écrivains de Belgique, à la fin du XIX^e siècle, avaient doté leur pays d'une littérature autonome de langue française. Ce mouvement de 1880 s'appela « La jeune Belgique », parce que tel était le nom de la revue qui lui servit d'organe. Camille Lemonnier, Georges Eekhoud, Albert Giraud, Yvan Gilkin, Eugène Demolder ont été ses illustrateurs. Mais en 1886, un Liégeois, Albert Mockel, ayant fondé

La Wallonie, met cette nerveuse publication au service du Symbolisme que *La Jeune Belgique* va éconduire. Chose curieuse, cette sympathie wallonne a surtout servi, et très vite, les écrivains flamands acquis aux dernières nouveautés de Paris. Ensuite, *Le Cog rouge* à Bruxelles et *Le Réveil* à Gand se sont jetés dans la même controverse.

Bien entendu, les Symbolistes français voulurent se tenir à leurs côtés. Mais plus d'une fois c'est la brume lumineuse du Nord qui descendit sur eux jusque chez nous. Des échanges incessants se firent et certes au profit du Symbolisme. Poètes wallons et surtout flamands ont donné asile, comme le dit M. Gustave Charlier (1), au lyrisme symboliste le plus intransigeant.

Du groupe belge se détachent Mockel, Maeterlinck, Van Lerberghe, Fontainas, Verhaeren. Un Georges Marlow, aux élégies rêveuses, un Thomas Braun, simple et pieux, ne sont pas à oublier, non plus qu'un Georges Rodenbach; mais celui-ci appartient à une lignée toute différente.

Albert Mockel (1866-1945), fervent mallarméen dans ses *Propos de Littérature* (1895), auteur de *Stéphane Mallarmé*, *Un Héros* (1899), mais hanté par les illusions «instrumentistes» de Ghil, a poursuivi les recherches rythmiques les plus impatientes dans *Chantefable un peu naïve* (1891), a élargi sa manière pour orchestrer *Les Clartés* de toutes les heures des ciels (1902), enfin a trouvé l'expression de son cœur par le noble amour de *La Flamme immortelle* (1924). Toujours malheureusement sans grâce naturelle.

Max Elskamp (1862-1931), Flamand mystique, a composé *Louange de la Vie* (1896) dans une intention fervente et pieuse d'enluminure et de gargouille, avec un art rudimentaire, gauche et assez naturellement primitif, presque puéril. Quelqu'un l'a comparé jadis à «un enfant de chœur génial» (Victor Remouchamp, *Portraits du prochain siècle*, 1894). Un contraste voulu par le destin lui fit écrire pendant la guerre 14-18 *Chansons désabusées*. Après quoi, il est revenu à sa première inspiration avec la tendre *Chanson de la Rue Saint-Paul*.

Autre amoureux éperdu et imprudent de la vie, Charles

(1) Gustave CHARLIER, professeur à l'Université de Bruxelles : *Les Lettres françaises de Belgique*, 1938.

Van Lerberghe, né à Gand en 1861, mort en 1907, a appelé *Entre-Vision* (1898) un chapelet de chansons imprécises et presque irréelles, douces, fondantes. Puis, s'élevant du palier symboliste au symbolique, il a reflété dans sa *Chanson d'Ève* (1904), sous forme d'évocation biblique, toute la destinée du monde sensible, du monde vivant promis à la mort. Cette chanson représente un effort intéressant pour accéder à la haute poésie des mythes.

André Fontainas, né 1865, a fondu sa carrière dans le cours du Symbolisme. Il débuta dans l'école mallarméenne d'accent flamand avec *Le Sang des Fleurs* (1889), *Les Vergers illusoires* (1892), *Les Estuaires d'ombre* (1896). Il devait prendre ensuite avec *La Nef désenparée* (1908) la file menée par Henri de Régnier, puis se tourner vers Paul Valéry dans ses recueils les plus récents (*Récits au Soleil*, 1922).

Maurice Maeterlinck, triomphateur du théâtre, ne s'y est-il pas montré surtout poète, quoique en prose ?

Né à Gand le 29 août 1862, venu à Paris dès ses vingt-quatre ans, il fit la connaissance de Villiers de L'Isle-Adam, de Saint-Pol Roux, mais ne se fixa en France qu'en 1896, à Paris, puis à Saint-Wandrille, enfin à Nice.

Dévoué à l'âme, mais un peu trop comme un amateur de spiritisme, c'est plutôt « l'esprit » que Maeterlinck pressent à tâtons dans l'obscurité, parmi des chuchotements. Il n'en a pas moins le sens d'une vie profonde et cachée où de tremblants états de conscience n'atteignent ni à l'idée, ni au sentiment défini, ni à l'émotion franche. On flotte avec lui dans l'eau dormante sous laquelle s'ouvre l'inconscient. C'est pourquoi il a une voix pleine de mystère et d'absence, il reflète en ses yeux des images étranges, des visions fugaces, des concordances troublantes. Enfin il est puéril avec gravité. En même temps, il est très vieux, car une tristesse incurable lui colle au cœur. Tel est le poète de *Serres chaudes* (1889), plus allégorique, et de *Douze Chansons* (1897), plus symbolique, donc plus impersonnel, et aussi plus nettement rythmé. Certes, les tours solitaires, les portes fermées, les clefs perdues dans la mer ont cessé de nous intéresser. Mais l'art retrempé dans la chanson populaire flamande continue de plaire et de toucher par la simplicité même avec laquelle il se tend vers l'au delà de l'homme et de l'univers... Enfin, comment ne pas ranger le drame de *Pelléas* dans les poèmes, avec ses

figures qui semblent arrivées au bord extrême du langage et de l'existence et que désormais nous séparerons difficilement du destin des hommes ?

II - ÉMILE VERHAEREN

Il serait difficile de trouver plus violent contraste que celui qui oppose Verhaeren à Maeterlinck. Mais Verhaeren est devenu tout autre chose que le symboliste qu'il fut d'abord. Malgré le goût du symbole et bien qu'il reste souvent verslibriste, il se caractérise par son évocation insistante de la Flandre réelle, par son emportement oratoire, par sa confiance robuste dans la vie.

Saint-Amand, près d'Anvers, l'a vu naître, le 21 mai 1855 ; il a fait ses humanités à Gand, puis est entré dans les groupes bruxellois soumis à l'influence française. Il y a grande rudesse et crudité grossière dans les tableaux rustiques des *Flamandes* (1883) *Les Moines* (1886), inspirés du couvent des Bernardins qu'il visita enfant plusieurs fois, mêlent réalisme et mysticisme, tous deux également de race. Mais son âme a toujours conduit Verhaeren, et cette âme a traversé une période de désespoir. *Les Soirs* (1887), *Les Débâcles* (1888) avouent dès leur titre l'accablement : affres, pleurs, fantômes de mort. *Les Apparus dans mes Chemins* (1891), encore remplis de ténèbres et de frissons, ouvrent cependant des clairières et chantent des repos. Mais la vie élémentaire qui enivrait Verhaeren dans la nature a vu se lever deux rivales, l'énergie de la science devenue la frénésie de l'industrie, la foi révolutionnaire, et le poète, dans *Les Campagnes hallucinées* (1893), dans *Les Villes tentaculaires* (1895), dans *Les Villages illusoirs* (1895), devient, comme ses contemporains Rosny et Paul Adam, l'interprète d'une vie moderne violente et hardie, qui déchaîne le drame de l'or et qui engendre les illusions socialistes bruyantes, particulièrement dans *Les Aubes*, où fut claironnée la fraternité des peuples. Plus tard, *Les Forces tumultueuses* (1902), *La multiple Splendeur* (1906), célébreront les grands mouvements de la nature, mais toujours en même temps ceux de l'humanité avide de progrès manufacturier. Venu au monde dans la région des charbonnages, Verhaeren chante les fabriques, les gares et les ports, les villes noires

et les campagnes enfumées matière lourde et dure, barbare par ce qu'elle a d'extérieur et de transitoire, mais accordée à l'âme d'un homme qui a cru au bonheur de l'humanité comme résultat de la conquête matérielle de la terre aussi, sous les aspects les plus périssables, au delà de toute une ferraille, est-ce l'énergie des travailleurs que le poète célèbre finalement. Son chant vibre d'un essor furieusement volontaire, et d'une angoisse réfléchie devant la peine des hommes (ce qui le préserve de la déclamation humanitaire); et puis, les cités de fer et d'acier d'où ce chant monte, s'encadrent et s'ancrent dans la terre natale, qui, en inspirant de lourdes visions presque voluptueuses, a tempéré la marche au paroxysme. Tout de même la ferraille demeure; elle tient de la place et fait du bruit.

Il y a d'ailleurs autre chose dans l'œuvre de Verhaeren, il y a des haltes et des évasions, il y a cet apaisement par la tendresse qui s'est exprimé dans la trilogie des *Heures*. Marié en 1890, le poète qui avait tant souffert de la misère des hommes et de la dureté des choses, découvrit la splendeur du monde, parce qu'il aimait et était aimé, et parce que Mme Émile Verhaeren fut une artiste d'âme profonde. Leur amour, qui maintint jusqu'à la mort un ravissement partagé, a dicté au poète *Les Heures claires*, *Les Heures d'après-midi* et *Les Heures du soir* (1896-1911), correspondant à des thèmes que l'on retrouve dans la correspondance des fiançailles et du ménage, publiée en 1939. Le même unique amour se marie dans *Les Blés mouvants* (1912) à la douceur de l'élégie bucolique, autre garantie de durée. Un grand cœur bat dans cette poésie.

Pourquoi faut-il que, même dans cet ensorcelant mélange de force et de douceur, dans ces églogues, ces tendres élégies, ces légendes savoureuses du vieux pays flamand, on ait à s'offenser de vers mal soignés où les accords se devinent de pur hasard et composent une trop épaisse musique ? Mais c'est, hélas, tout le système d'expression qui est à mettre en cause chez Verhaeren. Parti de la discipline parnassienne, très vite une inspiration dynamique et forcenée l'a laissé se contenter d'une forme hâtive, facile et massive, d'une prosodie à la fois timorée et grossière : le tronc solide de l'alexandrin ou de l'octosyllabe protège les branches libres de dix, quatre et deux syllabes, mais avec une incurie com-

plète à l'égard des muettes. Le maintien de la rime renforce l'impression que le poète compose un vers comme on bourre une malle. A la perfection formelle il a préféré la puissance quantitative et outrancière des mots; il s'est en même temps chargé d'une syntaxe fruste, de pesantes redondances, de rythmes monotonelement martelés sur les temps forts; enfin un admirateur lui-même le montre affligé de la « manie de l'impropriété expressive »

La série intitulée *Toute la Flandre* (1904-1911) donne de Verhaeren l'idée la plus complète et d'ailleurs la plus sympathique, elle se suspend aux souvenirs des ancêtres, au culte des héros. *Les Ailes rouges de la guerre* devaient célébrer le courage persévérant et les martyrisantes souffrances de la Belgique, peu avant que le poète mourût écrasé par un train en gare de Rouen, le 27 novembre 1916. On ne peut quitter Verhaeren et son œuvre sans rendre hommage à leur noblesse presque hautaine. Peut-être même le style, si contestable soit-il, a-t-il convenu dans une large mesure au chaos de sensations violentes et d'émotions fondamentales que le poète nous communique presque physiquement.

III. — MORÉAS SYMBOLISTE

C'est encore un étranger d'origine qui s'inscrit en tête des Symbolistes français. Mais celui-là aussi avait reçu une culture française dès l'adolescence. Yanni Papadiamantopoulos, dit Jean Moréas, venu d'Athènes, d'abord poète décadent, publia à ce titre, en 1884, *Les Syries*, roseaux mélodieux poussés dans les outrances décadentes, il s'y donnait l'air satanique avec quelque application, il y abusait de l'artifice archaïque et de la grâce acide des mètres impairs. Dans *Les Cantilènes* (1886) plus symbolistes que décadentes, parfois bien secrètes, il réveilla par une fraîcheur lyrique populaire des réminiscences médiévales, mais qui prennent là un nerf particulier, parce que l'auteur, jeune étudiant en Allemagne, s'y était nourri d'un romantisme anté-classique. Malgré leur recherche du clinquant, leur manie du saugrenu, ces deux recueils contenaient des promesses suggérées à travers le Symbolisme, mais propres à Moréas. Nous verrons l'œuvre, en se développant, les tenir, puis les dépasser.

D'autres que Moréas devaient comme lui adorer, puis brûler. Nous y viendrons. Mais voici tout d'abord les purs du Symbolisme, ceux qui s'y sont enfermés avec un sérieux entêté et, héroïquement, y sont morts.

IV. — LES PURS DU SYMBOLISME FRANÇAIS

Gustave Kahn (1859-1939), associé à Moréas dans leurs entreprises de jeunesse, n'a pas manqué d'idées. Ses contemporains l'ont connu critique habile et théoricien ingénieux. Inventeur ou non du vers libre, il a été le premier à en énoncer nettement les principes, comme on le voit dans la préface qu'il mit à ses *Premiers Poèmes* quand il les rassembla en 1897. *Les Palais nomades*, son recueil initial (1887), est conçu comme un scénario de film où des poèmes de divers types remplaceraient les images sur l'écran. Une psychologie presque théorique sert de sujet : états de conscience, états passionnels. Ses autres recueils se présentent en plus simple appareil. Cependant ils gardent les mêmes cascades de métaphores. Il y en a d'admirables; l'abondance les perd dans ses tourbillons, où ne surnagent souvent que d'affreux néologismes qui donnent au français de Kahn un air de Proche-Orient. Cet Israélite né à Metz, comme il soufflait d'une âme barbaresque sur ses vers chargés comme felouques ! Par bonheur, il avait un goût de la mélodie, et aussi, et surtout dans *Le Livre d'Images* (1897), le sens des lieder germaniques. Hélas, il succombe tout entier sous son application excessive d'infatigable fabricant d'allégories.

Paul Roux, dit Saint-Pol Roux le Magnifique (1861-1940), ce lion de Marseille, citoyen ardennais, mort breton sous les coups d'un soldat allemand, ne se crut jamais assez violemment original dans l'invention des métaphores, en quoi il faisait consister toute la poésie. Camille Mauclair l'a appelé « le Monticelli des Lettres ». Ses *Reposoirs de la Procession* se sont échelonnés en trois recueils, de 1893 à 1907. Ce n'est plus aujourd'hui qu'un cimetière de vocables. *La Dame à la Faulx* (1899) est un poème dramatique à trois voix : l'Homme, la Femme et la Mort qui brise le couple. Trois lourdes entités, trois mannequins revêtus de la pourpre et de l'or d'une rhétorique insensée... N'est-il pas amusant que ce poète qui

mettait le soleil en morceaux ait composé le livret de *Louise* ?

Stuart Merrill (1863-1915), l'auteur des *Fastes* (1891) et des *Quatre Saisons* (1900), vint d'Amérique pour être prince de l'allitération à la cour symboliste. Un roi fou errait dans le château désolé de son âme, jusqu'au jour où s'abattit sur lui un incurable chagrin : son chant s'est alors rapproché de l'émotion simple, des mots directs. Le recueil le plus marquant de Merrill reste le dernier publié de son vivant, *Une Voix dans la Foule* (1909), où ce compatriote de Walt Whitman affirme son amour de l'humanité avec une certaine force de langage, mais une foi démocratique point dégagee des banalités.

La poésie symboliste se prévaut d'un dandy. Le comte Robert de Montesquiou-Fezensac (1855-1921), s'il eût manié l'épée comme son ancêtre d'Artagnan, s'appellerait notre Mousquetaire; ou bien notre Alcibiade, s'il se fût mêlé de politique; ou encore, s'il eût été moins poète, notre Pétrone. Cet amateur d'art raffiné, ce gentilhomme antiquaire, ce propriétaire d'une tortue à la carapace éclatante de pierreries, ce modèle de Huysmans pour son *Des Esseintes*, unissait à la désinvolture appliquée son goût de la quintessence qui le désigna pour s'installer avec minauderie dans le Symbolisme le plus somptueusement précieux. M. le comte semblait se faire porter les mots un à un par un domestique, puis nous les jeter du haut de son dédain. Il publia en 1893 *Les Chauves-souris* : « Irradiation mi-partie et ténèbres », disait-il en exagérant un peu. Disons plutôt : papillons plus rares que beaux, pris à grand'peine, puis piqués pour collection sur un fond outrageusement ouvragé. Des recueils suivirent. Leurs titres, *Le Chef des Odeurs suaves* (1894), *Hortensias bleus* (1896), *Autels privilégiés* (1898), suffirent à dénoncer l'orgueil dont se panache un peu d'âme perdu dans la recherche follement ambitieuse des mètres, des rythmes et du vocabulaire, à travers un flot d'insignifiance tourmentée qui charrie combien de néologismes, de boiteuses impropriétés et de calembours qui ne s'imposaient point ! D'incontestables images neuves défilent avec eux.

V — ADRIEN MITHOUARD

Combien sympathique, en comparaison, Adrien Mithouard, non plus dandy, lui, mais très paroisse Saint-François-Xavier. Son *Récital mystique* (1894) avait le chaim frêle d'un Maurice Denis en vers, *L'Iris exaspéré* (1895) s'amusait, quoique sérieusement, à disloquer la prosodie, à torturer la typographie avec une audace point indigne du Mallarmé des derniers jours. *Le Pauvre Pêcheur*, en revanche, revient à la chanson verlainienne et *Les Frères marcheurs* (1902) annoncent la litanie de Péguy. Mithouard, qui tiendra grande place dans un autre chapitre, n'avait pas de personnalité poétique très fixée. Néanmoins ne pourrait-on pas donner son nom à un certain alliage de lyrisme et de pensée qui s'apparente à son œuvre en prose, et dont le métal un peu sec est résistant ?

VI — FRANCIS VIÉLÉ-GRIFFIN

Naître en Amérique de parents américains, mais de lointaine ascendance française, grandir et s'éduquer en France, au point de devenir un vrai Tourangeau, puis descendre de plus en plus vers la chaleur du soleil, enfin mourir à Bergerac : ne voilà-t-il pas de quoi engendrer une œuvre exceptionnelle ? Tel fut le *curriculum* de Francis Viélé-Griffin (1864-1937). Au moment où l'abus des rêves et sans doute quelque dégénérescence, selon le mot de Max Nordau, mettaient tant de mollesse incohérente dans notre poésie, Viélé-Griffin au contraire, souple et ferme, y insuffla de la vie. Un immense amour des choses gonflait son cœur, il vécut en optimiste joyeux et en fervent de l'action. Sans négliger l'idéal, il s'agrippait à la réalité ; sans trahir le rêve, il aimait la pleine lumière. Il fit paraître à vingt-huit ans *Les Cygnes*, poésie de prairies, de bois, d'odeurs champêtres, et, trois ans après, *Polai*, qui peint un Pindare radieux d'adolescence, puis mûri par la douleur, enfin comprenant que le beau se dégage de la quintessence des choses méditées. Viélé-Griffin a eu le mérite de s'appliquer à des tentatives de cet ordre, à des histoires légendaires de philosophie héroïque : *Phocas le jardinier*, *Wieland le forgeron*, dont un Verhaeren aurait sans

doute tiré davantage, mais qui ont cependant favorisé l'essor de Viélé-Griffin. Son Phocas, qui meurt martyr de Dioclétien, par point d'honneur et refus de désavouer la religion de ses pères, fait très fine figure de sceptique consentant; son Wieland emprunte à l'*Edda* scandinave une volonté d'idéaliste courageux, qui triomphe par sa force morale des épreuves imposées à un être supérieur. Le poète a finalement préféré la Grèce antique; dans sa *Lumière de Grèce*, les passions de Sapho, de Corinne, de Pindare, alternent avec les lois d'une fierté de vivre. De la même veine, *Les Voix d'Ionie* (1914). C'est la veine des lyriques anglais du XIX^e siècle si fièrement renaissants.

Le malheur voulut que Viélé-Griffin ne trouvât pas appui dans son art pour ces hauts desseins. Ceux-ci conduisaient à une architecture; or l'architecture s'est écroulée par avance, faute d'une rythmique assez appropriée. On se demande comment le poète ne s'est pas rendu compte que son entreprise chavirait sur une prosodie sans quille et de charpente fragile. On ne comprend pas non plus qu'avec sa psychologie aigüe, avertie du mystère des choses, avec son goût si fin, il ait toujours filé ses vers comme si l'« muet » n'existait pas. Ou plutôt on comprend très bien : Griffin venait d'au-delà de l'Atlantique. Somme toute, il s'accorde une facilité d'étranger en séjour touristique, une liberté qu'en vertu des dogmes vers-libristes il croit être une création continue, mais où le lecteur voit un château de sable indéfiniment fait et défait. Ce sont ces erreurs qui donnent trop souvent à la poésie de Viélé-Griffin, de matière si poétique, une manière de traduction juxtalinéaire. Ajoutons-y l'inclination de l'École à faire de l'enluminure et de la tapisserie.

En dépit de tout cela, la poésie de Viélé-Griffin se montre plus d'une fois charmante comme les fraîches jeunes filles, qui, dit Sophocle, portent l'amour sur leurs joues. Ce fils de Yankee est apparu dans la fin du dernier siècle comme un petit-fils de Walt Whitman, mais accordé par sympathie aux coutumes tourangelles de cette Loire qu'il a tant aimée, au ton de la vieille tradition mesurée du pays d'Amboise. Il faut entendre, mêlées aux *Voix d'Ionie*, quelques « Chansons françaises »; il faut regarder divers tableaux de la Touraine calme et lumineuse; il faut suivre dans toute l'œuvre les chants de jeunesse et de joie claire de ce « poète de plein air »,

comme l'a appelé Robert de Souza, il faut contempler le monde d'images qu'il a renouvelé par émerveillement de demi-primitif : le Symbolisme lui doit de l'aération, de la santé et du bonheur. Mais lui, que doit-il au Symbolisme ? Sans doute, de tendres inflexions, une démarche pliante, le goût des légendes, mais assurément son échec final.

VII. — RENÉ GHIL

Ambitieux de poèmes cohérents, lui aussi, et même tout à fait constructeur, René Ghil (1862-1926) a tenté d'élever le grand édifice orgueilleux dont rêva Mallarmé. Il a eu la patience de rassembler une synthèse biologique, historique et philosophique de l'espèce humaine, avec dessein de lui donner figure architecturale par des moyens poétiques.

L'œuvre de Ghil constitue un long poème de l'évolution, qui part de la matière inerte, suit l'essor de l'amour enfanté par l'affinité de l'atome pour l'atome, s'élève au triomphe du savoir humain et de la conscience, jusqu'à l'établissement de l'ordre altruiste. L'intérêt de cette nouvelle *Légende des Siècles* est de dénoncer les erreurs les plus brutales de l'Occident et de vouloir corriger son matérialisme scientifique par la sagesse de l'Orient hindou. Quant à sa composition, des élégies qui pourraient servir d'envers dogmatique à l'amour transcendantal de Laforgue, des mélopées et des pantoums, des hymnes et des prières de prophète, des tableaux épiques de la vie moderne, de ses usines et de ses banques diversifient à l'envi une vaste fresque sonore dont l'ambition universelle et cosmique transparaît dans les moindres figures.

A sa forme d'expression aussi René Ghil a voulu donner une cohérence organisée. N'a-t-il pas été, systématisant une vue improvisée de Rimbaud, jusqu'à décréter la valeur colorée et instrumentale des sons fondamentaux ? Il a inventé l'orchestre des voyelles pavoisées, dont chacune doit correspondre à une couleur et à un instrument : A, noir comme les ténèbres, a le son grave et synthétique de l'orgue ; E, la fière blancheur des harpes, I, le bleu passionné des violons ; O, le rouge triomphe des cuivres ; U, le jaune ingénu des flûtes. Est-il besoin d'avertir que cette idée d'audition colorée et d'instrumentation verbale n'aura joué que d'intermittentes

applications, fort heureusement pour la liberté de la poésie ? Dans l'ensemble, ce terrible inventeur n'a guère fait que substituer les mètres les plus inégaux, sans cesse brisés d'enjambements, tour à tour rimés, assonancés et parfois blancs, tant à la prosodie régulière qu'au vers-librisme proprement dit.

Voilà la curieuse et étrange tour au haut de laquelle Ghil s'est enfermé pour sa vie. Appeler cette entreprise « poésie scientifique », comme il l'a fait et comme on l'a fait après lui, ne répond à rien, qu'à dénoncer un poète qui prend son point de départ dans des théories.

Ces théories ont abouti au *Traité du Verbe* (1886) en prose et, en poésie, à *Œuvre*, qui comprend trois parties : *Dire du Mieux* (1889-1894), *Dire des Sangs* (1898-1912), *Dire de la Loi*. Ajoutez un volume d'essai poétique, *Légende d'Ames et de Sangs* (1885) et *Le Pantoun des Pantoun* (1902), poème exotique d'un millier de vers, où le malais vient à la rescousse du français, pour évoquer le rêve d'amour d'une petite Javanaise.

Le monument élevé dans ces conditions n'est plus accessible aujourd'hui, s'il l'a jamais été à d'autres qu'à des initiés de cénacle. Pratiquement René Ghil s'est empêtré dans une syntaxe trop personnelle, étouffé sous un vocabulaire où le néologisme pèse lourd ; et il a trébuché sur une pensée qui se sert de Darwin comme pour caricaturer Hugo. Cette œuvre démontre par l'absurde à quel divorce d'avec le public le plus complaisant un entêtement d'originalité absolue aboutit.

Ghil était le disciple préféré, d'ailleurs assez indépendant, de Mallarmé, son système n'a-t-il pas tenté le maître, au début ? En ce cas, il aurait contribué à l'entraîner dans le gouffre. Mais il importe de se rappeler que Wyzewa, dans la *Rev. Indépendante* (avril 1887), dénonce Ghil comme ayant parodié « l'œuvre colossale et haute dont Mallarmé parfois indique le sujet, au cours d'affectueuses causeries ». En tout cas, Ghil n'a pas été sans agir ensuite sur des poètes comme J.-A. Nau et Jean Royère, sur le Duhamel de *Des Légendes, des Batailles*, sur Arcos et Mercereau, sur Nicolas Beauduin. Son essai de peinture du chaos moderne a orienté Verhaeren ; il était Belge par son père. Enfin reconnaissons que dans la dispersion du lyrisme symboliste, si fragmentaire, la volonté courageusement maintenue par Ghil de composer une œuvre de vaste construction a pu suggérer à certains contemporains de mettre quelque unité dans leurs recueils.

VIII. — QUELQUES AUTRES

Un parnassien, Éphraïm Mikhael, quand il mourut à vingt-quatre ans (1866-1890), méditait une technique neuve. Qu'eût-elle été ? Né triste, il persévérerait plus qu'aucun dans le baudelairisme, avec son désespoir sensuel et ses élans idéalistes, avec son besoin d'une nouveauté que le monde ne pouvait lui apporter. N'oublions pas que l'auteur de *L'Automne* (1886) vibrat de magnifiques résonances et qu'il avait le cœur noble.

Autre parnassien mal repent, Pierre Quillard (1864-1912) était un humaniste de valeur. *La Lyre héroïque et dolente* qu'il devait publier en 1896 contient des poèmes douloureux.

Robert de Souza (né en 1865 à Paris) n'a guère fait que des descriptions lyriques dans *Fumerolles* (1894) et dans *Modulations sur la Mer et la Nuit* (1899). Mais le théoricien garde quelque intérêt, il faut lire *La Victoire du Silence* (1906) pour pénétrer dans l'intimité du monde vers-libriste, en surprendre les à-peu-près, les confusions... Et Souza fut un urbaniste informé. A un an de distance, il publiait *L'Erreur d'un demi-siècle dans les travaux de Paris* (1922) et *Défense de la Poésie vivante* (1923)...

IX. — CEUX QUI ÉVOLUERONT

Des poètes débutèrent dans le groupe décadent ou symboliste, puis résolument lui tournèrent le dos : tel Moréas. D'autres l'ont imité, mais pour faire une carrière banale, Adolphe Retté par exemple, qui prétendait avoir écrit en possédé sa *Thulé des Brumes* (1891), où princes, fées, mendiants passent en fantômes dans des décors d'hallucination. Une telle fantasmagorie est-elle née de l'abus des excitants ? Le fait est que Retté devait, une fois assagi, abjurer le Symbolisme du même coup que l'anarchie, qu'il avait servie en sauvage tribun. Ce fut malheureusement pour s'adonner à un art sans portée, dans *Aspects* (1897), dans *Arabesques* (1899).

Mais d'autres ont quitté le Symbolisme à l'amiable, soit qu'ils aient pris la pente glissante de leur vraie destinée, soit qu'ils aient évolué à la recherche du meilleur art.

André Gide, dans les *Poésies d'André Walter* (1892), se souvenait de Laforgue assez joliment; peut-être aussi pensait-il à Maeterlinck, et à ses heures il gravait quelques beaux vers à la Vigny. Le prosateur a continué le poète : *Le Voyage d'Urien* semble fait pour le Maurice Denis très symboliste qui l'a illustré. Mais est-ce que *Paludes* ne se moque pas du Symbolisme plus d'une fois ?

Authentiquement symboliste, Louis Le Cardonnell, longtemps inaperçu, bien qu'il ait fait des vers dès 1880, ne devait réunir ses premiers *Poèmes* qu'en 1904. D'origine mi-irlandaise, de fréquentation verlainienne et décadente, d'enthousiasme wagnérien, il a chanté Louis II de Bavière, ses châteaux déserts et « le cri walkyrien des paons au crépuscule » ; il a chanté la nostalgie des « Chevaliers qui ne sont pas morts en Palestine » dans un grand poème éperdu ; il a chanté *L'Attente mystique*, brève *Sagesse* plus inquiète et plus tremblante que l'autre. Sa versification se rattachait même au système décadent par quelques manies : répétitions de mots, notamment à la rime, vers-refrains, allitérations fréquentes. Il a eu le goût des mètres impairs. Néanmoins, c'est plus tard et dans un cadre tout à lui, que le visage de Louis Le Cardonnell devait prendre son expression originale.

Henri de Régnier (1864-1936) a collaboré à toutes les revues symbolistes de France et de Belgique, en fidèle servant de Mallarmé et de Verlaine ; et il adoptait tous les emblèmes décoratifs qui pouvaient faire de lui un compagnon de Gustave Kahn. *Les Lendemain* (1885), *Poèmes anciens et romanesques* (1887), *Tel qu'en Songe* (1892) deviennent des rendez-vous de licornes et de paons noirs, en des pays fabuleux, au pied de terrasses d'or où glissent des femmes en robes d'hyacinthe ; il y blanchit grande confusion d'aubes, comme si les poètes se levaient toujours de meilleure heure que nous ; il y hennit prodigieuse cavalcade de chevaux cabrés, comme si l'équitation faisait leur occupation favorite. Voilà un univers tout de convention. Cyprès, fontaines et flûtes multipliées à foison ne sont guère de force à y mettre du réel, non plus ces Tristesses et ces Joies toujours en majuscules, comme au Moyen Age. Un Moyen Age de *Roman de la Rose* première manière assistait en effet Régnier dans les grâces déjà surannées de ses débuts. Si l'on aperçoit dans la forêt

de cette tapisserie quelques clairières, ce sont échappées agrestes et marines où se respire le sel de la contrée natale d'Honfleur et des côtes normandes. Mais quand un peu de temps aura passé, l'auteur évoluera loin de ses premières œuvres, comme Louis Le Cardonnell, comme Jean Moréas, car le petit lac proprement symboliste s'est assez vite écoulé en rivières et ruisseaux sur tous les versants.

X

LE SYMBOLISME AU THÉÂTRE

I — LE THÉÂTRE D'ART, LE THÉÂTRE DE L'ŒUVRE

Le Théâtre Libre d'Antoine durait depuis 1887, mais Antoine sentant lui-même que le naturalisme déclinait, avait monté du Tolstoï, de l'Ibsen, du Villiers de L'Isle Adam. C'est Péladan qui amorça la tentative des anti-naturalistes sur les planches, en fondant dès 1890 le *Théâtre de la Rose-Croix*. Il faut dire que c'était pour jouer ses propres pièces.

Ensuite, Paul Fort, en octobre 1891, fonda le *Théâtre d'Art*, avec la collaboration de peintres (Anquetin, Gauguin, Bonnard, Vuillard, Maurice Denis) et de comédiens (Suzanne Desprès, Tarride, de Max, Paul Franck) : protestation chevaleresque contre le théâtre de l'époque, que la jeunesse littéraire jugeait dégradé et dégradant. On s'enthousiasma pour l'idée de mettre à la scène les grands livres des religions et des philosophies, sans oublier tout ce qu'il y a de théâtre injouable. La meilleure trouvaille fut peut-être celle des décors stylisés et symboliques, pour réagir contre Antoine, qui, représentant une pièce intitulée *Les Bouchers*, avait exhibé sur le plateau de véritables quartiers de viande fraîche. Le passage du décor trompe-l'œil au décor d'atmosphère s'est fait là, dans les années 1891-1892, par cette collaboration de poètes et d'artistes. Les étrangers devaient s'en inspirer : l'Anglais Gordon Craig, l'Allemand Max Reinhardt, les Russes.

Le *Théâtre d'Art* organisa des récitations de Rimbaud, de Laforgue, de Mallarmé et de moindres seigneurs. Il fit alterner modernes et classiques. Une semaine, il donnait *Le Florentin* de La Fontaine, le *Faust* de Marlowe ou *Sur la Lisière d'un Bois* pris au *Théâtre en Liberté* de Hugo. L'autre

semaine, c'était l'*Axel* de Villiers, *Les Plaqueurs* de Van derberghe, *Les Aveugles* de Maeterlinck, ou cette fantaisie de Verlaine *Les Uns et les Autres*, séduisante comme une fête de Watteau. Certaines représentations eurent lieu à la Gaîté-Montparnasse. En vérité, le lieu n'était pas mal choisi pour cette « Symphonie sensorielle » qui accompagna la récitation du *Cantique des Cantiques* d'une pluie de parfums et de projections aux couleurs alternées. Cela alla jusqu'à vaporiser le public, tandis que des musiciens invisibles lui caressaient les oreilles.

Hélas, le pauvre Paul Fort manquait de costumes et d'accessoires; la foi devait lui tenir lieu de moyens. Il manquait sans doute aussi d'expérience et de conceptions nettes. Pour maintenir l'entreprise et la faire prospérer, une énergie et une technique s'imposaient : Lugné-Poe les apporta et en octobre 1893, à l'occasion de *Pelléas et Mélisande* qu'il monta avec succès, métamorphosa le *Théâtre d'Art* en *Théâtre de l'Œuvre*, avec la collaboration de Camille Mauclair. Indépendance neuve, courage intelligent, goût des idées, caractérisent Lugné-Poe; le lyrisme, la fantaisie, l'humour et l'amertume pathétique ont eu en lui un ami constant. Il conçut avec Mauclair un programme qui laissait tomber tout le chimérique de Fort, mais gardait l'idée de croisade en faveur des grandeurs négligées.

On débuta le 6 octobre 1893 avec *Rosmerholm* dans la salle des Bouffes du Nord; en 1894, une conférence de Mauclair présenta *Solness le Constructeur*; puis, à l'automne de la même année, *Un Ennemi du Peuple* servit de prétexte à une causerie de Tailhade, pleine de sarcasmes pour « l'inepte égalité » et pour la laide démocratie norvégienne. Lugné-Poe joua aussi *L'École de l'Idéal* de Paul Vérola, *L'Errante* de Pierre Quillard, *Le Roi Candaulé* de Gide en 1900, et même *Les Romanesques* de Rostand. Mais il ne faisait recette qu'avec de l'Ibsen, du Gogol et du Maeterlinck. Il a été le grand introducteur d'Ibsen et de Björnson en France. Tout ce théâtre du Nord et de l'Est a passé comme une saison d'orages sur Paris; on peut dire que tout le théâtre français d'alors a été étouffé sous le poids du drame de Gérard Hauptmann, *Les Tisserands*.

Lugné-Poe devait en juin 1897, dans une circulaire à ses abonnés, rompre avec le Symbolisme, expliquant que le

Symbolisme n'avait produit aucune pièce de valeur en dehors des drames de Maeterlinck. Depuis lors, il est revenu à maintes reprises sur la brèche, a découvert et lancé un lot de jeunes auteurs, et le théâtre de l'*Œuvre* ressuscite de temps à autre il s'est appelé tour à tour Lugné-Poe, Gémier, de Max...

Le jugement de Lugné-Poe paraît juste. Cependant, c'est dans le Symbolisme qu'ont pris leur source des fleuves dramatiques que nous suivrons tout à l'heure. Quant à Maeterlinck, c'est un sommet.

II. — MAURICE MAETERLINCK

Maeterlinck reste le grand nom du théâtre symboliste proprement dit, il a fait vivre à la scène les intentions symbolistes les plus évidentes, il a voulu rendre sensibles l'invisible et l'imprévisible qui rôdent autour des hommes dans toutes les démarches de leur vie et qui sont presque toujours des avant-gardes de la mort, car Maeterlinck a le symbolisme triste. Son théâtre est quelquefois le théâtre du mystère, c'est plus souvent le théâtre de l'angoisse, des pressentiments et des présences fantomatiques.

Dans *La Princesse Maleine* (1889), une jeune femme se tient seule, malade, dans l'ombre d'une chambre, au fond d'un château hostile; son chien tremble, pourquoi? Un rideau remue, quelqu'un est-il là à épier? Elle se lève, s'aperçoit qu'on l'a enfermée et que son chien a peur d'elle... Des pas, des chuchotements dans le corridor, à la faveur des accalmies de l'orage déchaîné... Le chien va hurler à la mort, on assassiner la princesse, et ce sera d'une affreuse cruauté, tandis que la grêle frappera aux fenêtres pour que le vieux roi à l'esprit faible, complice malgré lui, ait l'occasion de dire : « On frappe aux fenêtres, oui, oui, avec des doigts, oh, des millions de doigts. »

Les terreurs nocturnes sont d'un effet aussi facile, mais indéniable, dans *L'Intruse* (1890). Qu'est l'Intruse? La mort, qui entrera dans la chambre d'une malade encore, à pas feutrés parce que celle-ci dort; elle s'invitera à la table de famille où l'on veille en attendant le médecin. Un bruit de faulx : est-ce le jardinier dans le jardin? Un bruit dans l'escalier :

est-ce la servante ? Personne, remarquons-le, ne va jamais se rendre compte, grâce à quoi la peur s'installe à son aise. Par surcroît, l'auteur a imaginé un grand-père aveugle, et l'on devine le parti qu'il en a tiré : « Personne n'est entré dans la chambre ?... vous voulez me tromper... je ne sais pas ce qu'il y a... » et ainsi de suite. L'aveugle, par ses questions, transforme le moindre déplacement d'air en pressentiments qui imposent au spectateur la hantise de la mort matérialisée, présente et avançant déjà les mains.

Une trouvaille, cet aveugle. Maeterlinck en resta si content qu'il le multiplia et écrivit *Les Aveugles* (1890). Ce sont des aveugles d'un hospice, égarés dans la forêt, au soir de leur promenade; ils donnent à entendre que nous nous ignorons les uns les autres, et que, tout en vivant ensemble, nous ne nous sommes jamais vus.

Maeterlinck n'a pas tardé heureusement à élargir sa vision dramatique.

Dans *Pelléas et Mélisande* (1892), il a fait prendre à l'amour des visages inoubliables, sur un fond de lyrisme éperdument frais et lumineux, mais aussi des visages douloureux, violents et tragiques : car le jeu de Pelléas amoureux avec les cheveux de Mélisande provoque le même jeu, mais terrible et menaçant, de Golaud; au dialogue bouleversé d'orage passionné mais, à certaines minutes, vraiment étoilé des deux jeunes gens, s'oppose la peur qu'inspire Golaud à la jeune femme, puis le pressentiment que Pelléas va mourir. Et quand elle meurt elle-même, il est émouvant qu'elle s'en aille sans rien dire, sans que Golaud ait su comment et jusqu'où elle avait aimé son beau-frère, et que le grand-père Arkel, si sage, puisse murmurer : « C'était un pauvre petit être mystérieux, comme tout le monde... » C'est dans *Pelléas* que Maeterlinck a le mieux et le plus souvent réussi une de ses prouesses : nous envoûter par un charme qu'il tire du langage des âmes très simples ou de paroles lourdes comme malgré elles, pleines de rappels et d'évocations, et qui se détachent dans une clarté mystérieuse à force d'être pure. C'est déjà de la musique, c'est déjà la musique de Debussy.

Intérieur (1894) parut apporter une véritable perfection, avec la nuit qui assiège la maison dans le jardin, avec la fenêtre éclairée qui fait voir la famille si paisible sous la lampe, avec l'obscurité et le silence dans lesquels marche le

malheur sous les traits de deux messagers. On va entendre la foule qui monte de la vallée, autour des hommes qui portent l'enfant noyée. Quand tout le monde arrivera devant la fenêtre, le drame sera fini. Le drame se joue dans les paroles qu'échangent entre eux le vieillard et l'étranger, n'osant ni l'un ni l'autre entrer, retardant le moment d'avertir; il se joue dans l'évocation de la petite morte qui nous reste inconnue, il se joue dans l'échange insensible, muet, qui se fait entre le jardin et la maison, entre le dehors et le dedans. C'est donc le drame d'une communion indicible : « On ne sait pas jusqu'où l'âme s'étend autour des hommes », dit un des personnages, qui parle pour l'auteur.

L'originalité de ce théâtre réside dans son caractère fugace et allusif, l'acte d'*Intérieur* naquit d'une rêverie de passant et de poète ému devant une fenêtre éclairée : — Que font-ils là derrière ? qui sont-ils ? que leur apportera demain ? .. D'où une image de la destinée, laquelle accable Maeterlinck de grandes préoccupations. Mais cette destinée, il la suggère tantôt hors de nous, danger qui rampe et soudain coup de massue, comme dans *Intérieur*; tantôt en nous, force irrésistible, poids d'hérédité peut-être, comme dans *Pelléas et Mélisande*. Et c'est pourquoi *Pelléas* reste le chef-d'œuvre de Maeterlinck, *Intérieur* n'étant que la perfection d'un genre artificiel. Car enfin, l'enfant morte, cette petite âme qui a eu un vague chagrin, qu'est-elle ? Une simple allégorie. Et d'autre part, pour le spectateur, ne pas entrer dans la maison avec le vieillard, deviner seulement ses paroles et dès les premiers gestes du désespoir familial, au seuil de la scène à laquelle tout l'acte tendait, ne voir que tomber le rideau, ce n'est tout de même pas de jeu. Aucun drame, finalement, et rien que son ambiance ou son reflet. Maeterlinck a toujours aimé les reflets, parce qu'ils sont déjà de l'art, et de l'art suggestif. Il en a tiré un riche parti dans *Pelléas* même, quand les paroles du petit Yniold reflètent durant toute une longue scène, d'ailleurs bien enveloppante, ponctuée par les « Ah, petit père, vous m'avez fait mal », une autre scène que l'enfant voit et que le spectateur ne voit pas, une scène d'amour que redoute et devine Golaud inquiet, puis jaloux, bientôt furieux : alors plane une menace plus significative, je le reconnais, plus chargée de destin, que si le spectateur assistait lui-même à la scène complète.

Il y a dans tout cela beaucoup de procédé et jamais sans doute ne nous avait-on administrier meilleure preuve qu'une œuvre peut être de l'excellent théâtre en même temps que de la littérature contestable. Maeterlinck use trop souvent de moyens tout physiques, coïncidences de bruits, ou rencontres de paroles, qui indisposent dans ses premières pièces, se font tolérer dans *Pelléas et Mélisande*, dans *Intérieur*, mais deviennent tout à fait puérils et d'une facilité grossière dans *La Mort de Tintagille* (1894). Quand le théâtre de Maeterlinck n'est que théâtre de terreur, on se croit au Grand Guignol.

Par surcroît, la mise en scène souligne ces faiblesses. Des décors de légende, des châteaux de rêve, des manoirs moisissants, des tempêtes et des incendies, d'étranges clairs de lune, des jets d'eau sanglotants, des costumes tirés du décroche-moi-ça moyenâgeux : voilà un assemblage trop voulu. « Shakespeare belge », écrivait Mirbeau. Nous dirons plutôt : Shakespeare pour théâtre d'ombres. La folie de remords qui s'empare du vieux roi dans *La Princesse Maleine* fait sourire quiconque pense à l'obsession sanglante de *Macbeth*.

Enfin les personnages ne se libèrent pas assez de la main de leur créateur, ils demeurent à sa merci, au service de ses intentions. Ils balbutient, se répètent, traînent des phrases. Ces êtres inconsistants ne savent jamais ce qui leur arrive et ne cherchent guère à le savoir. Une énorme puérilité, alourdie d'inconscient, les remplit. Mélisande réduit son caractère à être belle et à se sentir malheureuse. Comme la princesse Maleine, elle rayonne d'un charme d'élément et de la grâce des jeunes promises à une mort précocée. Pelléas dit à Mélisande : « Tu es si belle qu'on dirait que tu vas mourir. » Et lui-même, quel geste esquisse-t-il pour tenter de faire dévier le sort ? Ce sort est en lui comme un sommeil, comme une torpeur, comme un sang qui se fige. L'auteur l'a voulu ainsi, pour nous signifier son pessimisme, un pessimisme absolu devant les pauvres humanités livrées à l'hostilité de la nature et de ses forces obscures, puis prisonnières d'un mur appelé la mort et derrière lequel on dirait qu'il n'y a plus rien. De là une pitié qui s'émeut, chaque fois que ces malheureuses créatures donnent ou reçoivent sous nos yeux un peu de douceur, d'illusion, de tendresse.

Et néanmoins, en dépit de toutes nos plaintes, qu'est-ce que le théâtre pouvait opposer de plus net au naturalisme ? Ce qu'une telle œuvre contient de meilleur, elle le doit à la poésie. Ses admirateurs ont le droit de penser, après tout, qu'à la suite de Musset, en prévision de Claudel ou de Giraudoux, *Pelléas et Mélisande* fut un bienfait octroyé au théâtre par la fantaisie poétique.

Or cette entreprise symboliste d'envoûtement, Maeterlinck allait y renoncer. *Ariane et Barbe-Bleue*, en 1901, forme transition : c'est une sorte de fable en action, d'ailleurs charmante dans sa tristesse, car Ariane impose sa volonté à Barbe-Bleue et veut délivrer toutes les autres femmes emprisonnées qu'elle a découvertes, mais ces cœurs soumis préfèrent rester esclaves. Enfin, l'année suivante, *Monna Vanna* fait de Maeterlinck un auteur dramatique comme les autres. Ce drame en trois actes, qui présente une action, un caractère, un conflit psychologique, deviendrait même une tragédie d'amour vigoureuse et noble, dans un beau cadre d'histoire (la Pise du xv^e siècle, assiégée par les Florentins) si le thème à peu près vrai avait plus de vraisemblance. Par ses situations peu croyables, *Monna Vanna*, écrit en vers blancs, se rapproche du livret d'opéra. C'est malgré tout un drame qui tient à l'œuvre de Maeterlinck par ce qu'il garde de secret, d'intérieur, d'inexprimé : les tumultes publics se brisent devant une âme.

Ensuite, *L'Œiseau bleu* (1909) ouvrit un pays du rêve, nous jeta en pleine féeerie, mais une féeerie de moraliste qui se passionne pour la recherche du bonheur. Puis, beaucoup plus tard, *Le Bourgmestre de Stillemonde* (joué en 1922), allégorie patriotique conçue sous la domination allemande de 1914 à 1918, bien que présentant un type saisissant de bonhomie belge devenue héroïque, s'offrait une situation trop commode, des caractères trop ankylosés de signification emblématique pour pouvoir dépasser les circonstances et y survivre.

III. — QUELQUES AUTRES — BELGES ET FRANÇAIS

Avec *Les Fleurs*, ce drame d'effroi écrit par Van Lerberghe en 1889 et où la mort prenait une démarche plus brutale et simpliste que jamais chez Maeterlinck; avec *Le*

Voile, acte en vers de Rodenbach (1894), joli modèle d'intimisme mystique; avec *Le Cloître*, prose et vers de Verhaeren (1909), drame austère et rude, on aura épuisé la contribution belge au théâtre symboliste. Dans *Le Cloître*, un couvent lentement dissocié par une compétition de prieurs greffée sur le remords d'un moine criminel, a inspiré au poète des scènes fortes, notamment celle de la confession publique, mais plus violentes que vraisemblables, trop outrées pour rester vraies devant le trou du souffleur. *Philippe II* et *Hélène de Sparte* offrirent le même inconvenient dans des situations plus violentes encore : un roi assassin, une beauté fatale qui allonge la liste des meurtres...

Parmi les Symbolistes français, il en est peu qui n'aient bâti au moins une pièce, le plus souvent morte aussitôt que née : Pierre Quillard, sa *Fille aux Mains coupées*, mystère (1891); Viélé-Griffin, son *Phocas le Jardinier*, plus poème que drame, comme *La Dame à la Faulx* de Pol Roux le Magnifique; Péladan, son *Fils des Étoiles* et sa *Prométhéide*, pièces spiritualistes à prétention eschylienne : plus tard, *Orphée*, *Le Mystère du Graal*, *Babylone* du même auteur, qui confrontent les conceptions religieuses de races opposées... Et les vieux Parisiens se souviennent, paraît-il, comme Lugné-Poe et M^{lle} Mellot s'épuisèrent à défendre les abstractions en redingote qu'*Antonia* (1891) et *Le Chevalier du Passé* (1892), ces légendes lyrico-métaphysiques, faisaient évoluer parmi des décors compliqués. Dans la suite, entre les deux guerres, leur auteur, Édouard Dujardin, composera en idéaliste forcené ce qu'un critique a très justement appelé des « moralités ». Une fois de plus, le Symbolisme ramène notre littérature au Moyen Age. Maurice Beaubourg, ayant conçu un drame psychologique, l'avait réalisé, dans *L'Image* (1894), selon des procédés allégoriques; Rémy de Gourmont, auteur de *Théodat* (1893), prenait visage de clerc ingénieux.

IV. — LE SYMBOLISME, RICHE SOURCE

Au théâtre comme dans la poésie, le Symbolisme a duré en se métamorphosant.

Le théâtre symboliste devait se durcir et devenir plus tard le théâtre injouable, extrêmement ambitieux, d'ailleurs

plein d'idées : *Les Cours de Bœuf* de Georges Polti, le *Mânâra* de Milosz, *Les Enfants des Hommes* (1921) et *Axa le Maître du Monde* de Nicolas Beauduin.

Au contraire, il a coulé à flots larges et purs au milieu de son lit dans l'œuvre de Maeterlinck. Latéralement, on pouvait le croire ensablé, quand soudain, d'un côté il remplit un petit lac imprévu, l'*Ubu Roi* de Jarry, tandis que de l'autre côté, les eaux assez rares de Gide se gonflèrent un moment et celles fort troubles de Claudel ne cessèrent de grossir, jusqu'à fournir bientôt un débit magnifique. Ni avec Jarry ni avec Gide et Claudel, le lit du fleuve ne restait symboliste; mais sans le Symbolisme, il n'y aurait pas eu de fleuve : il avait fallu à l'auteur d'*Ubu Roi* un affranchissement complet; et Claudel, Gide, eurent besoin à l'origine qu'on les allégeât de la nécessité d'être joués. Enfin il y a un mot à dire de Péladan wagnérien.

1. UBU ROI.

Frappé d'hermétisme parfaitement loufoque, comme on le voit dans *César-Antéchrist*, Alfred Jarry était venu certainement au monde pour créer Ubu. Ce monstre comique est né professeur de physique, un professeur que la promotion de Jarry eut au lycée de Rennes pour se préparer à l'École Navale. Quelques élèves réunis s'égayèrent à lui donner un commencement d'existence littéraire, mais c'est Jarry qui éleva l'embryon à la dignité épique et dramatique, tout en lui gardant sa saveur de grosse et grasse farce. L'hurluberlu hissé sur le trône d'une Pologne fantastique, le grotesque chef d'une armée en fuite, le gros malin bouffi de vanité, l'avidé goujat armé de son croc à « phynance » est devenu un type symbolique, un M. Prudhomme du monde à l'envers, une sorte d'idiot génial, peut-être l'Étatisme personifié.. Ubu tient de Polichinelle et de Karageuz, du Cléon d'Aristophane et, comme disait Paul Souday, de la mère Michel. C'est exactement un personnage guignolesque. D'ailleurs n'a-t-il pas d'abord figuré avec les autres protagonistes, à grands traits, dans les charges de « Guignol » qu'a recueillies *Minutes de Sable Memorial* ?

« L'Œuvre » monta avec Gémier, le 10 décembre 1896, cette absurdité quasi sublime partagée entre le père Ubu,

la mère Ubu, sa femme, ménagère stupide sous le poids de son bon sens, et le capitaine Bordure, le traître matamore. Le mot de Cambronne, muni du moteur de son R accolé à la pénultième lettre, rebondit à travers huées et rires de fauteuil en fauteuil et s'envola sur Paris .. Aujourd'hui nous ne méprisons pas cette verve, nous goûtons le relief de ces bonshommes, nous admirons certaines reparties qui ont le jet naturel de la *vis comica*.

Ubu Roi ne sera pas inutile à la formation d'Apollinaire farceur, ni à celle de P.-A. Birot et d'Henri Strentz, auteurs celui-là de drames pour marionnettes et pour cirque, *Laroumtala* (1919), *L'Homme coupé en morceaux* (1921), celui-ci du bon gros et parfois touchant *Théâtre de Hans Pipp* (1923).

2. DEUX DÉBUTS.

Des drames lourds, pleins de signification lyrique, très originaux et heurtants, avaient fait retentir le nom de leur auteur dès 1890. *Tête d'Or*, *La Ville*, *La Jeune fille Violaine*, rédigés en première version, annonçaient un dramaturge puissant et cependant ne se prêtaient guère encore qu'à des récitations. Il faut attendre l'autre siècle pour que l'œuvre dramatique de Paul Claudel prenne corps.

André Gide au contraire eut une première parfaitement viable au Nouveau Théâtre. Ce fut *Le Roi Candaulé*, où il interprétait l'antique fable du roi lydien, de la reine Nyssia et du berger Gygès avec une ingénieuse liberté. La pièce gagne toutefois à être lue, parce que action, dialogue et leçon y rivalisent de subtilité... On ne donne pas ce qui ne vous appartient pas, et la pudeur de la reine n'appartenait pas au roi. L'auteur voulait sans doute faire entendre qu'un chef d'État n'a aucun bien qu'il puisse aliéner sans dommage, quoi qu'il s'imagine; il est l'administrateur, l'économe, le trésorier; le trésor appartient tout entier à ses concitoyens et sujets. En sorte que ce petit drame apparaissait à peu près parallèle au *Mythe des Serviteurs*, conte qu'en 1895 avait publié Charles Maurras. Toujours est-il qu'on inaugura ainsi un théâtre que le *Saül* de Gide devait continuer, avec les autres drames de Claudel, théâtre de symbolisme intellectuel, d'imagerie hautement signifiante, d'intentions philosophiques, morales, exemplaires, enfin d'expression littéraire

cérébralement aigue ou de grande force poétique : Gide cérébral, Claudel poète.

3. UN WAGNÉRIEN.

Un écrivain qui a son portrait ci-après, admirant dans Wagner, comme tous les Symbolistes, non seulement le musicien, mais le penseur et l'initiateur d'un nouvel art, ayant d'ailleurs lui-même le goût d'une dramaturgie opposée au réalisme, a composé délibérément un drame wagnérien, *Le Prince de Byzance*, et une tragédie wagnérienne, *Babylone*. Un compatriote qui le connaît bien, Eugène Lasserre, pense qu'il doit au récitatif wagnérien la déclamation rythmée de ses pièces en vers, « toute proche de la mélodie », et au *leit-motiv* l'usage du motif conducteur (« Péladan et Wagner », dans un numéro spécial — décembre 1924 — de la *Nouvelle Revue du Midi* consacré à Joséphin Péladan). Péladan, comme beaucoup d'autodidactes (car il avait fait ses classes en cancre, puis s'était mis à entasser des lectures), avait la manie des filiations disproportionnées. *Babylone* incarne une idée : c'est que la ville détruite survit dans le spiritualisme chrétien issu de la magie chaldéenne. *La Prométhéide*, trilogie de la justice, va jusqu'à faire de Prométhée un précurseur du Christ. Mais c'est en prose que Péladan a obtenu ses vraies réussites. *Œdipe et le Sphinx*, qui prétend remplacer une tragédie perdue de Sophocle, est d'une simplicité parfaite, elle fait converger tous les intérêts vers un héros passionné, tous les élans des personnages et du chœur vers le salut de la patrie. *Sémiramis*, magnifique reine, beauté auréolée de gloire, brûle d'un dangereux amour, contre lequel son peuple se dresse, parce que cette passion le fait trembler pour les destins de la nation. Une ample prose oratoire, imagée et rythmée, achève le grandiose incontestable de ces deux pièces écrites pour Orange.

XI

ROMANCIERS, CONTEURS ET MORALISTES DU SYMBOLISME

Les Symbolistes, poètes et dramaturges de nature et d'ambition, ont cependant composé en prose des romans, des contes et des essais. Rimbaud fut-il jamais plus grand que dans sa *Saison en Enfer*? Verlaine a montré de l'intuition critique dans les *Poètes maudits*. Mallarmé, auteur de très alléchantes *Divagations*, a rédigé son journal de modes et de décoration avec un goût raffiné.

Le Symbolisme, qui a fait débiter Paul Adam, compte un prosateur de marque, Marcel Schwob. Ce sont deux autres prosateurs, Péladan et Jarry, qui lui ont fourni ses figures les plus pittoresques. Le grand public retient surtout Maeterlinck, qui a composé en poète des essais de philosophie et de morale.

I. — PÉLADAN

Lyonnais, de famille catholique et royaliste, lui-même catholique mystique, Joséphin Péladan aborda les lettres dans le sillage de Barbey d'Aurevilly, qui préfaça et soutint dans la presse *Le Vice suprême* (1884). Ce livre dénonçait la chute de l'Idée dans un matérialisme où l'auteur voyait le prélude pour la race latine d'une irrémédiable décadence. *Curieuse* (1885), *L'Initiation sentimentale* (1886) et quatorze autres romans ont formé le cycle de *L'Éthiopée* (entendez : tableaux de mœurs) où les expériences de Péladan, ses opinions, la vie de ses pensées se rattachent par des intrigues faibles au thème dominant, *Finis latinorum*. Ils le classent dans la lignée de ces néo-catholiques dont on se demande

si le catholicisme ne leur a pas fourni surtout une occasion de blasphème et si la résistance au péché n'a pas servi surtout à pimenter leur érotisme.

C'était le temps où on lisait *Les Grands Initiés* d'Édouard Schuré (1889 et 1893), le temps où Éliphas Lévi, auteur du *Dogme et Rituel de la Haute Magie*, prétendait transmettre les secrets d'Orphée et des prêtres de Memphis, la science de Pythagore et de Zoroastre à la jeune génération. Stanislas de Guaita, ami d'enfance de Barrès, en reçut pour elle le dépôt; décidé à lutter contre les maudits qui déshonorent la puissance des Mages, il restaura en 1888 l'ordre cabalistique de la *Rose-Croix* pour chercher avec l'aide des livres sacrés et de la philosophie occulte une solution au grand problème du Mal sur la terre et, chemin faisant, essayer de régénérer l'esprit scientifique et l'esprit d'observation par l'intuition telle que l'avaient pratiquée les initiés hellènes. A l'Ordre, il donna un Conseil suprême, dont Péladan a fait partie avec Papus (*alias* Encausse, chef de clinique à la Charité). Péladan mêlé à eux ne servit guère leur réputation. N'a-t-il pas osé rattacher sa famille prétendue impériale à un roi de Babylone qui s'appelait Baladan et qui lui aurait légué le titre de Sâr, lequel désignait le grand prêtre, selon lui, mais avait, au dire du savant Eugène Ledrain, un autre sens? Toujours est-il que Péladan fut mage et voulut apparaître avec l'auréole occultiste comme le grand prêtre de l'art et comme le grand artiste de la religion. Cela n'a guère abouti qu'à signer des manifestes « Sâr Mérodack J. Péladan », ou Nergal, ou Nébo, à revêtir un accoutrement de faux prophète oriental et à publier des livres bizarres. Les sciences occultes fournissaient à son esprit, prétendit-il, des armes redoutables; il a eu la charité de ne s'en point servir. Son catholicisme ne fait guère de doute, mais Rome ne nous le confirme pas. Il semble s'être placé au-dessus des prélats et des docteurs. Quel beau type d'hérétique, s'il fût né cinq siècles plus tôt! Cependant on s'est trop souvenu de ses costumes excentriques, de sa barbe de Mésopotamie, de son orgueil théosophique, et pas assez de son œuvre positive. Ne serait-ce qu'à lire ce petit livre, *Comment on devient Mage* (1891), on se rend compte que Péladan entendait par magie le retour de l'âme à la beauté, par delà les peintures naturalistes de la vie. Aucune sorcellerie dans cette « sublimisa-

tion de l'homme », mais un idéalisme de la pensée et de l'art où le wagnérisme, le catholicisme, les réminiscences de la tragédie grecque s'amalgamaient avec une haine presque fanatique du laïcisme maçonnique et du judaïsme. Tout cela resta bien confus dans des livres baclés et encombrés de fatras : *L'Esthétique*, *La Mystique*, *L'Érotique*, etc., et dans toute la série de l'*Amphithéâtre des Sciences mortes* que *Comment on devient Mage* avait inaugurée.

Péladan devait évoluer. Il y a eu chez lui, dans la suite, un dramaturge de plein air et de brillante prose poétique (1). Il y a eu encore un habile vulgarisateur, un romancier psychologue et un esthéticien humaniste. Le vulgarisateur projetait une histoire de la civilisation par les mythes, qu'il a commencée avec *La Terre du Sphinx*, et *La Terre d'Orphée*. Le romancier psychologue présente dans *Les Amants de Pise* (1912), dans *Les Dévotes d'Avignon* (1922), etc..., des personnages qui montrent peu d'existence réelle : déguisements somptueux sous lesquels parle l'auteur. Mais il parle intelligemment et noblement de l'art, de la beauté, de l'amour, d'un amour inspiré de Dante et de Pétrarque. Cette œuvre romanesque est invraisemblable dans ses aventures et dans ses héros; elle est vraie par sa pensée, son analyse et ce qu'on peut appeler sa casuistique. Enfin le critique esthéticien, dans *La Dernière Leçon de Léonard de Vinci* (1904), dans *De Parsifal à Don Quichotte* (1906) et dans quantité d'articles, a combattu avec feu, avec science aussi, pour un art chargé de spiritualité, mais évidemment trop cérébral. Formé dans le milieu de Barbey d'Aurevilly, de M^{lle} Read, de Huysmans et de Bloy, puis instruit assez solidement par Michel-Ange et Léonard de Vinci, son ancien mysticisme n'empêchait point Péladan de professer un culte païen de la Renaissance. Il travaillait à remonter le courant systématique et déterministe de Taine.

Péladan mourra en 1918. On peut dire que le Sâr est mort bien auparavant. Le Péladan qui peut durer est à inscrire parmi les précurseurs de Claudel pour la part initiatrice de son style, de Rebell et de Maurras pour certaines idées.

(1) Cf. page 135.

II. — MARCEL SCHWOB

Marcel Schwob, né à Chaville le 23 août 1867, mort à Paris le 26 février 1905, a laissé une œuvre de lettré, de bibliothécaire et d'écrivain accompli, d'ailleurs riche de tendresse autant que d'ironie et balancée du très simple au bizarre. Il était venu de l'érudition. Normalien manqué, le fils du journaliste qui avait fondé le *Phare de la Loire* n'entra pas dans la carrière journalistique sans avoir suivi les cours de paléographie grecque à l'École des Hautes Études. Il a été un journaliste savant et quand il a composé un pamphlet d'ailleurs assez sommaire sur la presse, il l'a intitulé *Mœurs des Journalistes*. L'ombre de Rabelais s'y fait un peu épaisse. Au reste, sa vie fut studieuse. Il en a consacré une notable partie à Villon et les études sur Villon constituent la pièce essentielle de *Spicilège* (1896). Notons qu'au régiment, songeant à comprendre au mieux l'argot villonnesque, il avait fréquenté les « mauvais garçons ». Voilà Schwob. Il s'est toujours efforcé d'enrôbler l'une dans l'autre l'érudition et l'expérience de la vie. Aussi est-il un artiste très composite qui force son imagination à broder sur des trouvailles d'archives ou sur des suggestions livresques. Il a composé des mimes à l'imitation d'Hérodote; ses contes de *Cœur double* (1891), du *Roi au Masque d'or* (1892) ont leur point de départ dans la légende de Bouddha, dans une historiette de Pétrone; les épisodes de la *Croisade des Enfants* (1896), dans des récits hagiographiques du Moyen Âge. Il a appelé *Vies imaginaires* (1896) des vies de princesses et de pécètes, de pirates et d'assassins rencontrés au cours de lectures à travers les vieux textes; il a composé leur biographie en s'appliquant chaque fois à suggérer un tableau d'époque que pussent reconnaître les historiens, mais aussi avec un sens subtil de la réalité vivante et de ce qu'elle a toujours d'unique. Des sources savantes, il savait merveilleusement tirer ces scènes dramatiques que Rodenbach lui disait voir « se jouer en une lumière de lune et de chimie » (cité par Pierre Champion : *Marcel Schwob et son temps*).

Marcel Schwob est un conteur hors ligne, que servent la sûreté de son savoir, un style de perfection éclatante et froide comme l'agate, l'intensité de son appel à la terreur et

à la pitié. Il ramasse des destins en une crise; ses héros, pris à toutes les époques de l'histoire et à tous les pays, y compris la Bretagne maritime et même les boulevards extérieurs de Paris, font affleurer le ton pur des passions, parfois la monstruosité de l'instinct. La terreur domine, la terreur de l'hallucination, la terreur devant le bizarre et l'inexpliqué. Schwob a beau combler ses contes de signification, en philosophe et en poète, il apparaît un peu comme le Gustave Moreau de la littérature fantastique; il peint avec un art luxueux des figures et des actes de morbidité glacée, de perversité macabre, de fin de mondes décomposés. Il y a pas mal de pourriture dans tout cela. On s'aperçoit vite que chez cet helléniste l'inspiration alexandrine l'emporte, que cet amateur de littérature anglo-saxonne est suspect, car il aime le supplice, le meurtre, la cruauté impassible.

Le goût de peupler son œuvre de frêles fillettes sœurs de la Mélisande de Maeterlinck assure au visage de Schwob un trait symboliste : un autre lui vient de ses princesses de légende; un troisième, des déguisements de l'esprit philosophique sous la fantaisie et l'humour. Mais pour *Le Livre de Monelle* (1896), il semble avoir ramené de l'ambiance de Dickens ses petites filles malheureuses, puis leur avoir fait prendre un bain de prophétisme, de génie destructeur. À l'aide de soliloques embrumés et d'images au pastel, n'enseigne-t-il pas dans ce livre que toutes choses se doivent regarder « sous l'aspect du moment » ? Point de liaison entre les choses, il faut que rien ne dure, oublions les morts, détruisons le passé, vivons. Seulement cette prédication de nihilisme, d'anarchie et de révolte se cache sous une poudre de tendresse touchante qui venait toute de la Monelle véritable, petite ouvrière tuberculeuse qui grisa Schwob de pitié.

Marcel Schwob agira certainement sur Charles-Louis Philippe, comme intermédiaire de la pitié russe; sur Mac Orlan et les romanciers de l'aventure par tout ce qu'il devait lui-même à Stevenson, par ses gentilshommes de fortune, ses flibustiers, ses routiers, par ses histoires de pavillons noirs, sur Apollinaire conteur, par tout ce qu'il portait en lui d'Apulée et de Pétrone, par une érudition devenue source de grand guignol. Sans doute agira-t-il aussi sur Henry Bataille poète, sur ses douceurs de lampes, sur ses intimités. On pourrait même se persuader qu'il agira encore sur Carco, par le « Crève-

cœur » de *Cœur double* et par « Fleur de cinq Pierres » du même livre. Le rapprochement du *Livre de Monelle*, quoique falot, avec *Les Nourritures terrestres* de Gide, quoique violentes, s'impose, mais Gide explique dans son *Journal* (20 septembre 1931) qu'il n'a pu y avoir aucune influence de l'un sur l'autre, simplement une double réponse à un même besoin.

III. — ALFRED JARRY

Alfred Jarry ne se cache pas d'utiliser un savoir de bon élève. Assurément il était plein de Rabelais et de quelques autres, il y avait joint le Colonel Ronchonnot et il utilisait en collégien ses lectures de l'antiquité, comme le laisse bien voir *Messaline* en dépit d'un hermétisme de mauvaise foi. Et puis, Jarry a trouvé quelque originalité à cultiver l'absurde dans l'observation en surface des gens et des choses ou de lui-même, avec une minutieuse logique. Il arrive que cela l'entraîne jusqu'au faux délire et jusqu'à la simulation de l'écriture automatique. Plus généralement, il en reste à la grossière plaisanterie à froid. Imaginez une charge contre le sport conçue par gageure et rédigée dans les fumées de l'absinthe : c'est le *Surmâle* (1902), recordman de la bicyclette avant de mériter son titre par d'autres exploits. Plus avant dans l'application de la description objective à une parodie de la vie, vous avez les gestes et opinions du *Docteur Faustroll*. Cet inquiétant docteur a inventé la « pataphysique », science de l'univers irréel qu'un esprit ironique, ami du burlesque et porté à la mystification, s'amuse à voir et à faire voir en lieu et place de l'univers réel, traditionnel et banal. Telle est la forme la plus évoluée de l'humour; le Surréalisme en prendra de la graine.

IV. — PAUL ADAM

Curieuse période, où un écrivain pouvait sortir de l'œuf naturaliste, traverser le brouillard des parcs symbolistes, faire un détour par l'occultisme, enfin, par le goût des idées, entrer dans sa peau personnelle. Tel fut le cas de Paul Adam.

Chair molle (1881) relève scandaleusement de Zola; l'auteur de *Soi* apparaît en Lohengrin qui aurait choisi pour cygne Mallarmé et le conteur du *Thé chez Miranda* (nouvelles) a eu un collaborateur, Moréas. C'est Stanislas de Guaita qui tourna un peu la tête à ce désorienté et lui fit écrire, coadjuteur imprévu du Sâr Péladan, des romans comme *Être* (1888). Cet égarement passager n'empêcha point la description appliquée des magistrats de province (*Robes rouges*, 1891), des esthètes de la bohème parisienne (*Le Vice filial*, 1892), des médecins (*La Force du Mal*, 1896). Mais Adam entraînait dans le sillage de Barès avec *Le Mystère des Foules* (1895) qui romance une campagne boulangiste. Dès ce moment, il chercha à quelles réalités accrocher son culte barrésien de l'énergie. Nous le retrouverons.

V. — MAETERLINCK

Maeterlinck a touché le grand public par ses livres de morale plus que par son théâtre. Ces livres demeurent toujours parfaitement lisibles. D'une inspiration élevée, composés d'analyses souples et pénétrantes qui s'enfoncent comme des racines dans les grandes œuvres de la littérature ou dans les exemples de la vie héroïque, et aussi dans les merveilles morales quotidiennes, ils secrètent des métaphores souvent très neuves, cette pluie de rayons presque insaisissables, ce calme du silence intérieur, cette communication intermittente et mystérieuse avec la divinité inconnue, enfin tout ce que Maeterlinck tient pour la seule vraie vérité.

Le *Trésor des Humbles* (1896) apparaît tout d'abord composé avec des bribes de Platon et de Plotin, d'Emerson et de Carlyle, de Novalis et du mystique flamand Ruysbroek l'Admirable. Puis on y découvre une méditation personnelle qui a fait fructifier ces apports par une compréhension de grand solitaire et de poète. Le recueil invite à faire retraite en soi, en même temps qu'à se montrer fraternel avec autrui, mais sans décision volontaire et en acceptant au contraire ce qui semble la volonté de la vie... Le lecteur a l'impression de courir après un secret ou plutôt il s'hypnotise sur le petit oiseau qui doit toujours sortir de la page suivante. Maeterlinck, voulant éveiller l'âme, endort l'esprit. Il a le mysti-

cisme très anglo-saxon. *La Sagesse et la Destinée* (1898) se centre au contraire sur un effort positif de la vie intérieure. L'auteur y appelle sagesse une lumière qui dépasse la raison et que le prisme de sa méditation décompose en bonté, dévouement, tendresse, amour. Il y appelle destinée le tableau mouvant sur lequel ces vertus inscrivent leurs succès. Il entend que chaque homme fasse la sienne, il le croit possible, il y exhorte. Ainsi tout le livre peut couler dans la direction du bonheur, mais suppose tout d'abord que le bonheur consiste à le mériter. Il s'agit donc encore du « Trésor des humbles » et déjà du *Temple enseveli* (1902), temple de vérité et de justice à restaurer dans la conscience individuelle par un effort de stoïcisme clairvoyant à la Marc Aurèle.

Maeterlinck devait sortir de lui-même en 1901 et se faire naturaliste pour enchanter son public, aussitôt doublé, avec *La Vie des Abeilles*, plus tard avec *L'Intelligence des Fleurs* (1907), enfin avec *La Vie des Termites* (1926) et *La Vie des Fourmis* (1930). Cette histoire naturelle romancée équilibre l'une par l'autre l'observation et la poésie; c'est la philosophie mêlée presque à chaque page qui risque de renverser cet équilibre si heureux, car l'anthropomorphisme généralisé du philosophe — un anthropomorphisme misanthrope ! — nuit à l'intuition du poète et à l'ingéniosité de l'observateur. Rendons-nous compte aussi qu'un vulgarisateur de cette sorte est obligé d'avoir l'air d'en savoir plus qu'il n'en sait réellement : il a donc des trous, et il les bouche comme il peut et il court ainsi de grands risques. Un savant belge, Maurice Lecat, s'est amusé à réunir un sottisier : *Le Maeterlinckisme* (1937). Cependant Maeterlinck a su nous passionner pour l'instinct qui adapte si bien les animaux à la vie, pour l'existence immobile, silencieuse et mystérieuse des végétaux. Ainsi mis sur le chemin du vaste secret universel, il devait entrer bravement dans les régions métaphysiques. La frontière a été franchie en 1913, avec un livre qui s'appelle *La Mort*.

Maeterlinck métaphysicien écarte la version des croyants, celle aussi des théosophes et des spirites et professe un vague panthéisme qui le rassure contre l'épouvante du dernier moment. Sur la vie et la mort, comme sur l'infini et Dieu, comme sur le hasard et la prévision de l'avenir, il est évident que Maeterlinck joue avec des mots et s'enchanté d'émotions

plutôt qu'il n'échafaude des idées. Il en va tout de même dans *L'Hôte inconnu* (1917), dans *Le Grand Secret* (1921)

Finalement la science le reprendra, mais l'arrachant à la terre, le fera bondir à travers les astres avec *La Vie de l'Espace* (1928), *La Grande Féerie* (1929), *La Grande Loi*, qui est la loi de la gravitation. Matérialiste, il espère de la matière il ne sait quel miracle.

En somme, la morale et la métaphysique de Maurice Maeterlinck se laissent aller à contredire le pessimisme de son théâtre; mais elles aboutissent comme lui à nous envelopper dans le filet de l'invisible, de l'inconnu et du mystérieux, après en avoir chassé toutefois (après avoir cru bien légèrement en chasser) les terreurs. Puis, de temps à autre, ce grave penseur se distrait et se repose dans une vulgarisation scientifique assez innocente, dont les savants sourient.

XII

CONCLUSION

Un art qui fuit la clarté commune, certains de ses adeptes venus de l'étranger (plusieurs Belges, deux Américains, un Grec), les enthousiasmes concomitants pour la musique russe, la poésie anglaise et le théâtre nordique : tout cela a excité dès l'abord et excite toujours hostilités et moqueries.

Il est certain que le Symbolisme n'est pas un innocent.

Pouvait-il ne pas se ressentir de ses origines décadentes et des milieux d'où le poète décadent était sorti ? Hydropathes, Hirsutes, etc..., mêlaient aux personnalités d'avenir pas mal de faux originaux et d'excentriques appliqués. Il en est resté quelque chose dans un monde ami des légendes vaporeuses et des allusions à l'inexprimable.

La poésie de l'école symboliste est passive. Elle devient un espace pour ondes, une acoustique qui recueille, une eau qui reflète. D'où, jusque chez Régner et chez Griffin, tant d'évanescences figures, tant de rêveries floues, tant de conceptions molles. Ni la poursuite furieuse de Rimbaud et ses jets de rêve dans la vie ; ni la songerie contemplative de Mallarmé et son tourment de pureté essentielle, ni le saisissant pari de Laforgue pour un mariage mystique de la sensibilité la plus quotidienne avec l'intelligence métaphysique, ne sont continués et tenus. A leur place, des imaginations gratuites, des épreuves irréelles, un monde de fantômes qui se survit, une mythologie usée de fées moyenageuses, d'amants fournis par la littérature, de bestiaire occultiste. Et tout ce dérangement pour en arriver à reprendre le traintrain du lyrisme sentimental.

Dans la prose des contes, des romans et des pièces de théâtre, l'École symboliste a produit des œuvres que le public n'a guère adoptées, par incompréhension, soit ! mais obéissant aussi à un naturel instinct qu'elles rebutaient par ce qu'elles ont d'insincère souvent, de violent dans le parti pris d'étrangeté, d'invraisemblablement fictif dans la fantaisie; Maeterlinck lui-même a vieilli.

L'École est donc contestable et les meilleurs ne s'en sont-ils pas évadés ? N'empêche que les initiateurs s'imposent et vivent. Quand l'histoire dira Symbolisme, elle entendra accessoirement l'œuvre des Griffin, des Merrill, des Saint-Pol-Roux, mais principalement l'œuvre de Verlaine, de Mallarmé, de Rimbaud, de Laforgue. Elle y ajoutera d'ailleurs celle de maîtres nouveaux que le Symbolisme n'a cessé d'inspirer, quoiqu'ils l'aient dépassé largement : Claudel, Valéry.

A cause de son étendue et de ses variétés, le Symbolisme, on le voit, se délimite difficilement. A cause aussi de ses frontières incertaines : est-ce que Verlaine, si multiple et si complet, ne lui échappe pas ? A cause encore de ses oppositions intérieures : est-ce que Rimbaud et Mallarmé ne personnifient pas une antinomie ? D'une part, la force de révolte et de bousculade, le dérèglement de la personne, la fureur des sensations interprétées, l'ambition métaphysique; d'autre part, l'alchimie verbale, le calme et le secret, l'art pour l'art, la poésie pure. La première orientation dit oui au Romantisme, la seconde non. Rimbaud renchérit sur l'Hugo dionysiaque, comme Lautréamont pousse et grandit Pétrus Borel jusqu'au satanisme.

Le Symbolisme garde pourtant un caractère commun au principe de toutes ses divergences : l'individualisme intégral.

Individualisme de la vie la plus personnelle et la plus intime. Individualisme de la vie intérieure la plus irréductible à la raison et à la société. Or cette attitude a trouvé sa récompense : l'entrée dans les au-delà et les en-deçà du rationnel : d'où annexion du rêve, du merveilleux quotidien, des ressources de l'inconscient; d'où pressentiment de correspondances universelles allant jusqu'au cosmique et au divin, — dans le moment même où le Moi paraissait voué à la solitude. Le Symbolisme peut se vanter d'avoir achevé la conquête largement commencée par Hugo, continuée par Baudelaire,

d'un territoire psychologique : région de la pensée, du sentiment et de l'émotion mêlés à la vie inconsciente, région en communication souterraine avec l'univers, région qui échappe à la raison lucide et qui n'en est pas moins humaine. Il a inspiré ainsi à toute une littérature son attitude interrogative, presque pieuse devant l'inconnu. Il lui a permis de pressentir, hors des certitudes scientifiques, un recul de l'inconnaissable des âmes.

Victoire de l'idéalisme ! Car voilà le nom philosophique de cette chance. A travers la psychologie de profondeur et de mystère, à travers la poursuite de l'inexprimable, à travers les significations morales, voilées de beauté, qui par Wyzewa, par Schwob, par plusieurs auteurs de théâtre, devaient aboutir à Gide et à Valéry, à travers enfin les réactions contre le positivisme, c'est à l'idéalisme que le Symbolisme confia sa destinée. Événement d'une immense portée. Car voilà le subjectif roi, le divorce de l'esprit avec la raison classique achevé, le réel devenu douteux. Quelle responsabilité ! quel risque ! L'idéalisme est par essence le magicien des rénovations, mais abstracteur de quintessence, ami de l'exceptionnel et de l'invention purement cérébrale, usager de tous stupéfiants. Grandeur et danger de l'idéalisme. Avec lui, on va au vrai intime et profond, à l'original et au sublime; on va aussi au sibyllin, au bizarre et au faux. Nos symbolistes sont allés à ceci et à cela.

Individualisme, idéalisme exigeaient préalablement la liberté totale. Le Symbolisme, en effet, a planté un grand arbre de la liberté et ses fils ont dansé autour. Ne le fallait-il pas, si l'on voulait leur demander de reculer les murs de la cité littéraire ? La liberté est joyeuse et le Symbolisme a quelquefois créé dans la joie; elle impose des tâches et le Symbolisme a souvent œuvré dans la mélancolie. La liberté féconde en art consiste dans le droit de se forger une discipline; mais le laisser-aller et le bon plaisir la guettent : il leur est arrivé d'avoir leur proie. La métrique abandonnée pour la seule rythmique, ce peut être la marche à la déperdition de force; le vers libre n'est donc pas de tout repos. L'individualisme poussé jusqu'à légitimer tous les mouvements de vie, ce peut être le pullulement des satisfactions faciles et sans nécessité. Voilà pourquoi, hormis des morceaux d'anthologie et des curiosités d'antiquaires, quel Corbière,

quel Saint-Pol-Roux, quel Montesquiou, je dirai même quel Viélé-Griffin, est assuré d'atteindre l'avenir ?

Mais les plus grands eux-mêmes, ceux que nous aimons tant d'être prototypes et soleils levants, n'ont-ils pas trop joué la difficulté par fantaisie et vanité ? Seront-ils tout à fait chez eux dans la mémoire des siècles ? J'en doute. Ils manquent, sauf Verlaine, d'une constante humaine fondamentale. Probablement l'histoire les appellera-t-elle précurseurs, afin de situer la réussite véritable dans un second Symbolisme, celui des Jammes, des Claudel, des Valéry et des Gide, poètes et écrivains du symbole, mais, dans le Symbolisme, révolutionnaires. Car ceux-ci briseront la coque subjective et s'allieront aux forces de la nature. Chez eux, il y aura un naturisme. Et parallèlement, il y aura pensée active et lucide : ce qui était âme confuse, esprit complexe et indistinct, ils l'élèveront à la lumière consciente. L'idéalisme littéraire aura ainsi rejoint l'expérience et l'exemple de leurs émules dans les autres arts et disciplines, Rodin, Bergson et de grands étrangers.

Le premier Symbolisme n'en a pas moins eu des effets heureux, extrêmement divers et ondoyants, ici formels, là substantiels, ailleurs vagues et diffus.

En prose, il a brisé la description, l'exposé explicatif, et a répandu le goût de la brièveté allusive, il a enseigné l'art de la contagion émotive ; il a incorporé la plus fragile rêverie dans la pensée, a grandi le rôle de l'âme entre l'esprit et le cœur.

En poésie, il a su mettre fin au prestige des rythmes carrés, des pas de parades, des grosses musiques. Il a essayé d'expulser tout ce qui est discours et chaîne d'idées, tout ce qui est utilitaire et logique, tout ce que se partage le commun des hommes.

Dans ce domaine, c'est quelquefois par des détours cachés qu'il a prolongé ses chemins jusqu'à nous. Par exemple, la leçon mallarméenne, tant de fois reniée, a été réentendue au *xx^e* siècle dans le moment même où se manifestait le plus fortement une fidélité à la tradition classique : on se remit alors à la poursuite d'un langage poétique d'extrême densité pour aller d'une part jusqu'à Valéry, ou pour remonter d'autre part jusqu'à des condensations classiques garanties contre l'insupportable.

Mais dans ces derniers temps, le Symbolisme le plus aventureux a pris la tête.

CHAPITRE II

EN FACE DU SYMBOLISME

Au temps où Ibsen et les autres Nordiques triomphaient dans des salles complaisantes mais d'ailleurs surchauffées de snobisme, Courteline remportait ses succès et une Égérie du *Mercury de France*, M^{me} Rachilde, faisait applaudir un bon vaudeville gaulois, *Les Fils d'Adam* (1894), au Théâtre d'Application, la même année qu'une symboliste légende à L'Œuvre. Même dans l'écriture de ses romans, la dame ne dédaignait pas le grand public. Pareillement Jean Lorrain, qui avait un encier symboliste, en avait un autre parnassien et un troisième pour réalisme de « Premier-Paris ».

Sur un plan supérieur, si l'on reconnaissait un maître de la narration, de la rêverie morale et de la pensée ornée, qui donc était-ce ? Anatole France. À côté de lui, Pierre Loti et Bourget s'affirmèrent, puis Barrès, tandis que du Symbolisme se détachaient des conteurs artistes comme Henri de Régnier et Pierre Louys, un romancier philosophe et hors du temps comme Élémer Bourges, un ironiste comme Jules Renard, quelques écrivains de vers et de prose qui ont cherché dans le terroir leur solidité.

France ou Bourget, c'était la reprise de la maîtrise intellectuelle ; Loti, c'était le consentement à l'émotion et le plaisir d'art ; Barrès, le premier Barrès, une fringance de l'esprit le plus conscient ; Renard, l'ardeur de l'observation réaliste au besoin féroce. Autour de ces jeunes maîtres se développait, comme pour faire transition du Symbolisme à ce réalisme d'esprit et de cœur, une cérébralité violente ou subtile, condensée un moment en Jean de Tinan (1874-1900),

esthète assez fantomatique, qui a mis dans *Penses-tu réussir* (1897) et *Aimienne* (1898) plus de fumée de cigarettes que de connaissance de la vie ou que d'idées. Jean de Tinan a eu sa caricature de bohème lettrée dans Ernest La Jeunesse, le parodiste, le chroniqueur de boulevard et de Café Napolitain, l'auteur agressif des *Nuits et Ennuis de nos plus notoirs Contemporains*. Jean de Tinan, recrue de rive gauche, était trop sensible pour que son dandysme fût autre chose qu'une pelure pour aller dans le monde. Cependant il se surveillait et c'est par l'enthousiasme intellectuel dominant l'amour sentimental et charnel qu'il comptait intensifier ses sensations et obtenir des émotions plus nombreuses, plus variées et plus subtiles que ses aînés. Mort avant trente ans, il s'est fait regretter dans l'atmosphère où ont vécu Louÿs et Barrès, disons même dans celle où se sont rencontrés le Barrès débutant, le Jules Renard le plus neuf et deux tout nouveaux apparus, Boylesve et Rebell, au cours d'une année que j'appelle privilégiée.

I

PREMIERE PÉRIODE D'ANATOLE FRANCE

Anatole France a disserté sur la « Vie littéraire » pour les lecteurs du journal *Le Temps*, de 1888 à 1892. Un soir qu'il répondait à une lettre de Charles Morice, il en vint à écrire tout net : « Je ne pardonne point aux Symbolistes leur obscurité profonde, je ne croirai jamais au succès d'une école littéraire qui exprime des pensées difficiles dans une langue obscure. »

Anatole France, en effet, s'il rejetait Naturalisme et Parnasse, ce n'était pas au profit du trouble symboliste. Il avait choisi de voir clair sans réserves ambiguës, de dégager les formes les plus sereines de l'expression, dans ses chroniques, dans ses contes, dans ses romans. Et l'on s'accoutumait déjà à regarder se former et briller les figures plaisantes ou graves ou touchantes que cet auteur donne au savoir et à la méditation, à la tradition des connaissances, et qu'il a proménées à travers les souvenirs de l'histoire et les spectacles de la vie.

Issu de la Wallonie sensible et rêveuse par sa mère, du gracieux Anjou par son père, il naquit le 16 avril 1844 à Paris, quai Malaquais, n° 19, dans l'arrière-boutique de la librairie paternelle. Il fit ses humanités au collège Stanislas, peut-être davantage sur les échelles de la cité des livres, et aussi dans les boîtes des bouquinistes. L'éditeur Lemerre le prit un jour pour lecteur, et le voilà introduit parmi les poètes en vogue. Quelques articles et des vers l'entraînent alors à composer une étude sur Alfred de Vigny, il a vingt-six ans ; il en a vingt-neuf quand paraissent ses *Poèmes dorés*, d'une pureté légère qui rappelle moins le Parnasse que Chénier. Dans les

odes, les élégies, les épîtres de ce recueil, puis deux ans plus tard dans un poème dramatique qu'on ne devait représenter à l'Odéon qu'en 1902, *Les Noces corinthiennes*, enfin dans les meilleures réussites de la maturité, comme la belle évocation de la « Leuconoé » d'Horace qui cherche en vain le Dieu à aimer, voyons moins une poésie originale que le bonheur d'un grand lettré, moins de la vie réelle que de la composition d'art, mais d'un art souvent délicieux quand il s'adresse à l'âme, quelquefois fort quand il parle à l'esprit. Encore *Les Noces corinthiennes* s'attardent-elles à un paganisme de convention qui s'étonne et cède devant la jeune ardeur fanatique d'un christianisme représenté non moins conventionnellement comme le culte de la tristesse et de la souffrance. Même là, tout se relève, a écrit Maurras (*Anatole France politique et poète*, 1924), « aux endroits où le poète arrache la parole à ses personnages et chante pour son compte son amour de la vie, de la beauté et de l'amour ». Et de citer le somptueux épithalame :

Hymen, hymen aux beaux flancs...

La bibliothèque du Sénat, où France devient l'adjoint de Leconte de Lisle, et la maison Lemerre où il a collaboré aux éditions classiques en y mettant des notices (réunies plus tard dans *Le Génie latin*) l'occupèrent vingt ans. Il lisait pour Lemerre des manuscrits d'auteurs nouveaux : leur a-t-il souvent favorisé l'accès de la maison ?... Il publia dans cette période une partie assez hétéroclite de son œuvre. La nouvelle de *Jocaste*, qui fit surprise par sa robustesse (1879); son premier roman, *Le Crime de Sylvestre Bonnard* (1881), où il a imaginé des attendrissements séniles que relèvent des pointes de jolie comédie; ses premières impressions d'enfance conservées dans *Le Livre de mon Ami* (1885) (1) : ces livres si divers se formèrent de conserve avec sa « Vie littéraire » du *Temps*, où il racontait, a-t-il dit, « les aventures de son âme au milieu des chefs-d'œuvre » plus souvent qu'il ne parlait des livres nouveaux, et qui, précisément pour cela, a fait sa situation, l'a établi l'égal des Lemaître et des Sarcey,

(1) Que devaient continuer *Pierre Nozière*, *Le Petit Pierre*, *La Vie en Fleurs*.

lui a ouvert le monde. Et très légitimement, car si un monument du goût déploie des lignes gracieuses entre toutes dans la littérature contemporaine, c'est assurément cette « Vie littéraire », qui a une force de savoir sous une grâce d'anthologie et où l'on devait aller de temps à autre prendre des leçons d'enjôlement, de controverse, d'ironie et de bonnes façons.

Mais néanmoins *Thais* avait paru en 1890, et ce nouveau roman fixait la manière de France; voici déjà tous les éléments de son harmonie : un style souvent trop joli et de mollesse asiatique, mais dont la grâce sensuelle se nourrit d'intelligence et qui, quelquefois, lorsqu'il se répand en discours, fait penser à Platon; une multitude d'idées morales et philosophiques habillées comme des poupées brillantes auxquelles on fait danser un ballet; quelques personnages qui portent des destinées humaines, les expriment ou les incarnent; et deux ou trois d'entre eux qui donnent la vie de la parole et de l'acte à des thèses contraires. France dans *Thais* romançait amplement un chapitre de *La Légende dorée* et peignait face à face l'ancien monde païen et le nouveau monde chrétien dans l'Égypte du IV^e siècle, selon le même esprit à peu près que celui des *Notes corinthiennes*. Un conte plus voltairien que renanien servait cette fois d'armature : en effet, la comédienne Thais meurt certaine de monter au paradis, tandis que le moine Paphnuce, qui pourtant a arraché cette fille au mal, se voit condamné à l'enfer. L'auteur de *Thais* a poursuivi de sa dérision la primitive Église, dans des scènes où la bouffonnerie atteint la plus retorse habileté, dans quelques autres d'un art d'ailleurs tout verni de poésie. Malgré tout, il ne refuse pas d'admettre que la courtisane Thais a trouvé dans sa conversion le souverain bien. Pourquoi donc son acharnement de raillerie et de punition contre Paphnuce ? C'est qu'à ses yeux il n'y a pire erreur que de dire volontairement non à la beauté et au plaisir. Thais s'est baignée dans les parfums avant de macérer dans les pénitences, et frère Zozime a brûlé de la vie la plus ardente du siècle avant de rejoindre les moines de la Thébaïde : tous deux se font, par illumination de la foi, un bonheur non troublé. Tandis que Vénus se vengera implacablement de Paphnuce. Ce moine à l'âme iconoclaste, ce contempteur de l'amour et de la vie sombrera dans le désespoir, comme si

le ciel voulait châtier en lui une sorte d'orgueil. France, en face de l'ascétisme, devait ne jamais déposer les armes. Il n'en circule pas moins dans *Thaïs*, à travers les violences de la passion et de la foi, un air de grande douceur; et la présence de Renan y double celle de Voltaire. Le livre se peuple, au second plan, ici d'une société de sages antiques, là d'un monde de chrétiens candides. Le banquet platonicien chez Lucius Aurélius Cotta, préfet de la flotte, et les homélies de frère Palémon, les contes naïfs du Nubien Ahmès, la rencontre de la courtisane et du moine, évoquent les opinions et croyances des hommes comme des mythes riches d'illusion et de chimère, quelquefois de consolation.

Anatole France n'a jamais cessé d'être maître en ces exercices profanes de haute piété; il n'a jamais rejeté la pensée qu'exprime son Cotta au banquet des philosophes : « C'est la maxime de nos pères qu'il y a en tout dieu quelque chose de divin. » Comment donc n'a-t-il pu se départir d'un ton moins persifleur à l'égard d'un de ces durs ascètes sans qui ne se fonde aucune religion ? Tel quel, le livre était l'œuvre d'un moraliste plus que d'un psychologue, d'un philosophe composite et de reflet plus que d'un penseur original, mais enfin d'un conteur et d'un artiste dont on pouvait attendre des images de la vie agréablement stylisées.

Le rat de bibliothèque se sent assurément davantage dans les récits qu'a recueillis *L'Étui de Nacre* (1892), bien que « Le Jongleur de Notre-Dame » figure là, ainsi que « Le procureur de Judée ». Une poussière de vieux livres encore saupoudré beaucoup de pages de *La Rôtisserie de la Reine Pédauque* (1897). En vérité, faisons bon marché des histoires de salamandres et même de toute l'érudition de M. d'Astarac. Mais le moraliste du banquet de *Thaïs* s'est associé au rêveur attendri du *Livre de mon Ami*, puis tous deux se sont élevés ensemble de plusieurs degrés d'originalité pour camper au centre de la *Rôtisserie* un type qui surclasse le charmant vieux savant Sylvestre Bonnard : une figure de haut relief, un abbé bohème du XVII^e siècle, personnage qui nous fait rejoindre Le Sage ou Diderot, l'inoubliable Jérôme Coignard.

Ce savoureux quoique peu recommandable bonhomme est une incarnation du scepticisme sensuel de son créateur. Il contemple toutes choses comme ombres mobiles agitées par le mystère, il a fondé son existence sur le plaisir conso-

lateur de jour des apparences, il leur sait gré d'être belles. De forte carrure dans la dialectique ainsi que dans l'attaque au vin et à l'amour, il fait la chasse aux idées et c'est pour nettoyer les esprits, les mettre en état de grâce naturelle, les préparer à une sage consommation des biens de ce monde. Bien entendu, il connaît la hiérarchie épicurienne, et les vertus de la culture humaniste n'ont rien à craindre de ce bon vivant... Il néglige diablement les autres, par exemple. Mais soyons-lui reconnaissants de la santé qui éclate jusque dans sa pensée. Il pense solidement, et je reparlerai de ce mérite.

C'est parce qu'il arrive à mettre de la volupté dans les idées que France a si bien réussi ses fictions de moraliste qu'entraîne un personnage, qu'animent des personnages, lesquels donnent de la chair à la pensée, au rêve, au sentiment, et prennent une valeur non point romanesque mais mythique. Ils manqueront au *Jardin d'Épicure* (1895), pages de journal intellectuel, où les idées mêmes perdront leur pouvoir à rester sans corps car *Le Jardin d'Épicure*, peuplé de remarques fleuries sur les avatars de l'homme, sert de simple maquette doctrinale à tout le premier tiers de l'œuvre. C'est un peu le manuel moral et philosophique que cette œuvre vivifie. Il manque d'originalité. Heureusement le sel y vient d'un sentiment de sympathie pour les hommes, pour leurs douleurs fécondes et pour leur espérance invincible. Malgré tout, prenez-y garde, cela reste bien littéraire. Le dilettantisme de Jules Lemaître, qui professait moins hautement la pitié, avait plus de cœur; son Sérénus se donnait plus de mal à chercher une raison de vivre et le prince Hermann des *Rois* souffrait

Et soudain voici dans cette carrière de conteur narquois et de moraliste philosophe, en 1894, un coup de surprise. Sans doute l'Égérie de France, M^{me} Arman de Caillavet, avait-elle voulu qu'il affrontât Bourget en tournoi de littérature mondaine. Il écrivit donc *Le Lys rouge*, roman mondain en effet, en même temps que roman de passion sensuelle et de jalousie. *Le Lys rouge* a mauvaise presse, comme si la comtesse Martin-Bellème et le sculpteur Dechartre n'étaient pas vrais, malgré les délices et les cruautés de leur liaison, comme si le livre présentait une courbe banale et que l'auteur se fût acquitté d'une tâche qui ne lui était pas destinée...

Mondanité, voyage de luxe, sensations d'art, il est certain que tout cela s'est vite terni. La préraphaélisme Vivian Bell et même le poète Choulette semblent les figures d'une composition académique. Assurément encore, le couple d'amants vit une aventure trop prévue, d'une psychologie sans flux ni reflux. Le moraliste ici a tout prémédité sur un plan presque théorique. Qu'on relise la fin, tellement significative : « Non, je ne vous connais pas... », dit l'amant avec tristesse à la femme qu'il a possédée, et l'histoire des deux êtres a été conduite dès le début pour que cette vérité acquît son poids de fatalité. Par là, *Le Lys rouge* tient sa place dans une œuvre consacrée aux contradictions, ignorances mutuelles et batailles des humains. Il faut le prendre par ce biais et goûter aussi le charme de son décor. Quiconque connut Florence et veut en respirer le souvenir ne rouvrira pas vainement ce livre de style ingénieux à qui le symbole florentin sert de titre.

Au surplus, certains n'accorderont jamais au *Lys rouge* qu'une valeur de parenthèse, puisqu'il s'intercale entre *Les Opinions de Jérôme Coignard* et cet *Orme du Mail* qui s'est intitulé tout d'abord *Nouvelles ecclésiastiques*, et puisqu'il interrompt donc juste un instant les mémoires que France aura composés, en somme, sous forme de dialogues et de causeries. Mais arrêtons-nous. Lorsque l'abbé Lantaigne et M. Bergeret commenceront leurs entretiens dans les colonnes de *L'Écho de Paris*, un bouleversement national sera tout près d'éclater, qui doit entraîner l'auteur dans des voies nouvelles, au premier abord surprenantes.

Le 24 décembre 1896, Anatole France entre à l'Académie.

II

LES AMOURS DE LOTI

Lorsque Anatole France eut établi sa réputation, il y avait pas mal d'années déjà que paraissaient des livres simples et pourtant étranges, histoires absolument neuves quoique vécues en grande partie, miroirs de l'univers, confidences vaguement romancées, avec un rien d'intrigue et des analyses qui ne dépassent pas les sentiments fondamentaux, mais d'un charme unique, qui envoûte. Cette œuvre se partagea avec celles de Maupassant, de France et de Bourget la grande réputation, tandis que son auteur courait les mers. Académicien depuis 1891, mais officier de marine depuis plus longtemps, il entra dans tous les ports du monde : un sujet dans chaque port. Il ajoutait donc le prestige de l'éloignement et des retours périodiques à une gloire qui avait brusquement flambé sur ses débuts.

Loti, ce nom qui sent la fleur de printemps, lui venait des suivantes de la reine Pomaré. Il s'appelait réellement Julien Viaud, appartenait à une famille protestante de Sain tonge et était né à Rochefort le 16 janvier 1850. C'est là qu'il avait grandi, c'est là qu'on lui a fait des obsèques nationales; c'est tout près de là qu'on l'a enterré, à Saint-Pierre, dans l'île d'Oléron, au secret d'une cour de la maison familiale, après tous ses tours du monde.

Le Roman d'un Enfant (1890), qui certes mêle trop de littérature à un peu de mémoire et davantage à la mémoire des parents, et *Prime Jeunesse* (1919), qui prend le garçon à treize ans, nous parlent peu du père, mais nous familiarisent avec la mère, la sœur et les tantes qui l'ont élevé, qui auraient

féminisé jusqu'à la ruine une sensibilité de solitaire, si la tradition vivante, entretenue par le frère aîné, enthousiaste médecin de marine, n'avait décidé de sa vocation. Là se voit le gamin livré à ses rêveries, tendre et sensible, malheureux au collège, heureux dans la nature. Ajoutez *Un Jeune Officier pauvre* (1923) et vous n'ignorez rien de la préparation à Navale sur les bancs d'Henri IV, du Borda, des voyages d'aspirant, d'enseigne, puis de lieutenant de vaisseau.

Loti a commencé par peindre et faire de la musique, il a laissé une collection de dessins dont notre imagination peut illustrer ses livres. Mais dès ce temps de jeunesse, et d'ailleurs par obligation réglementaire, il tenait son journal quotidien, qui a été son œuvre fondamentale, dont on a publié deux volumes, mais qui en remplirait dix et d'où il a tiré à peu près tous ses romans.

Son premier grand émerveillement a été Tahiti, et son premier succès littéraire un roman rapporté de Tahiti, *Rarahu, idylle polynésienne* (1880), devenu ensuite *Le Mariage de Loti*. Mais il avait publié d'abord *Aziyadé* (1879), souvenir d'une aventure vécue à Salonique puis à Constantinople en 1876, quand une escadre européenne avait été demander réparation pour un massacre de consuls. *Aziyadé*, publié sans nom d'auteur, avait passé inaperçu : et cependant, si Loti a écrit un chef-d'œuvre, c'est ce petit livre, auquel il importe de joindre sa suite naturelle, *Fantôme d'Orient* (1892). L'histoire est vraie dans ses moindres détails, sauf la fin tout à fait postiche. Loti a aimé là-bas une Turque à travers mille dangers que les mœurs musulmanes leur firent courir à tous deux, et il raconte simplement, dans le premier livre, cet amour dont l'inévitable séparation fit un souvenir tragique, puis, dans le second livre, le retour là-bas, la recherche de la jeune femme perdue, les démarches et courses à travers Constantinople, les rencontres avec des témoins survivants, la nouvelle d'une mort déjà ancienne, les prières sur la tombe de celle qui avait attendu et qui était morte de son attente.

Les surprises d'inconnu dans la nature et dans la population, une ville éblouissante et des conditions de vie périlleuses, quel fond de tableau approprié ! La mélancolie déchirante attachée si souvent au sentiment d'amour, du fait que les amants restent prisonniers chacun de son Moi, Loti l'a intensifiée par la différence des races, des religions, des

mœurs. — « J'ai peur que ce ne soit pas le même Dieu qui nous ait créés », soupirait ingénument Rarahu, et cette pensée la faisait pleurer. Le mot pourrait être d'Aziyadé.

On suit déjà dans *Aziyadé* et *Fantôme d'Orient* les grands sillons qui traverseront l'œuvre entière, mais pas toujours si intensément creusés : un goût passionné pour les âmes primitives, ces âmes simples que l'auteur n'est pas loin de croire émanées d'une âme universelle, à peine dégagées d'elle, encore liées à elle; la haine de la modernité mécanique à l'envahissement de laquelle Loti oppose sans cesse ses rêveries dans la paix de l'Islam; la vision toujours nouvelle d'une nature passionnante qui parfois console, parfois désespère, toujours dépayse au point d'ouvrir d'autres vies; l'idée de la chute de toutes choses dans la mort; un mysticisme confus et inemployé, l'ardente foi de l'enfance ayant été perdue, et qui s'agrippe à la réalité vivante comme pour s'arracher au néant par la sensation d'abord, et ensuite par l'ardeur déchirante du souvenir; enfin, par-dessus tout, l'inquiétude et le désenchantement du cœur, qui mettent dans les évocations, dans les récits, dans le style, un « immense frisson », comme l'a dit France. On reconnaît le lecteur, qu'il avoue (1) avoir été tout jeune, de la Bible et de l'*Imitation*, de Pascal et de Byron. Ah, certes, quelques pages se glissent dans tout livre de Loti, prudhommesques, puérilement bossuétiques, et dont Lemaître s'est moqué avec gentillesse. Mais qu'est-ce que cela ? Dans l'agencement tout simple des épisodes, dans quelques dialogues très naturels, dans les visages vraiment présents, le destin parle.

Dans cette veine où jamais évidemment il n'a retrouvé une égale fraîcheur, Loti devait écrire encore, outre *Le Mariage de Loti*, *Le Roman d'un Spahi*, qui se passe au Sénégal, *Pasquala Ivanovitch*, idylle monténégrine, *Madame Chrysanthème*, souvenirs du Japon, continués dans *La troisième Jeunesse de Madame Prune*. Toujours le charme de naïveté, mais devenu mièvre et qui tout de même s'évapore par l'étéirement de la série. Cependant, de sérieuses différences séparent les héroïnes. Si Aziyadé l'emporte sans conteste sur ses émules, c'est parce qu'elle est à sa manière une petite

(1) A André Gayot, dans une communication autographe publiée par Paul CROUZET (*Les Grands Écrivains de France illustrés*).

civilisée, que son esprit et son âme se manifestent, que son cœur souffre, Rarahu s'enveloppe de beaucoup moins de romanesque et Fatou-Gaye est une vraie sauvage, Pascala Ivanovitch est une Aziyadé plus rude, et M^{me} Chrysanthème n'a guère plus de consistance que la moustiquaille sous laquelle Loti rêve auprès d'elle à la vie moïse, artificielle, cérémonieuse et vide du Japon. Bien entendu, les paysages aussi varient les redites de l'aventure exotique. Loti les fait se dessiner et se colorer en nous-mêmes, c'est-à-dire qu'il les recrée et qu'ils vivent.

Faut-il joindre à ces livres *Ramuntcho* (1897), qui traite le pays basque en pays de climat lointain et qui peint Gracieuse en amoureuse laissée au rivage? Non, Loti a trop l'air d'avoir écrit ce livre-là pour plaire au public, ce livre-là continue manifestement une série; il naquit destiné au cinéma. Quant aux *Désenchantées* (1906), outre que les révélations de la Française qui mystifia son conteur lui nuisent dans notre souvenir (1), ce fut une thèse, la condamnation méthodique d'un état transitoire de civilisation qui, ayant émancipé l'esprit des femmes tuiques, devait ne les en martyriser que mieux avec ce qui a subsisté tout de même des mœurs du harem, et surtout, *Les Désenchantées* avouent un art fatigué, rabâcheur.

Mon frère Yves (1883), *Pêcheur d'Islande* (1886), *Matelot* (1893), forment le groupe breton. Un grand amour d'âme et de chair, une séparation, la mer et l'absence, les cimetières d'un peuple à la piété primitive et forte : voilà les points qui font communiquer *Aziyadé* avec *Pêcheur d'Islande*. D'autres contacts ne manquent pas entre ces livres bretons et la vie propre de Loti. Ses héros, ses héroïnes ont existé, et non seulement la Circassienne pour le regret de qui il faillit se jeter à la Trappe, non seulement son amourcuse océanienne et ensuite M^{me} Chrysanthème, qui s'appela dans la réalité Okané-San, mais son frère Yves Kermadec le matelot, mais Yann et Gaud de *Pêcheur d'Islande*, sur qui nous eûmes les informations de Charles Le Goffic (2). Pour ceux-là, Loti semble s'être fait Breton, mais il n'en avait point besoin, étant marin lui aussi, gardant de son origine le fond de pudeur

(1) Marc HLLIS, *L'envers d'un roman* (1924)

(2) *Les Romanciers d'aujourd'hui* (1890)

farouche qui donne un caractère chaste à leur amour le plus passionné, et connaissant comme eux la fureur de posséder la vie. Il n'existe pas d'œuvre qui, comme de tels romans, « chante » la mer immensément changeante dans sa sérénité et dans ses colères, et les matelots, les pêcheurs, ces bons enfants terribles, si braves et si forts, et leurs épouses, leurs fiancées, leurs vieilles mères, peuple féminin qui pénètre de noblesse d'âme la sensualité même, qui simplifie l'amour matériel jusqu'à des lignes antiques. Il n'en existe pas non plus qui approche ses amants si près des grands Bretons Tristan et Iseult.

Et puis, un jour, Loti se passa de tramer, si légèrement que ce fût, des intrigues romanesques. Pouvait-il espérer qu'il égalerait encore les déchirants soirs de séparation d'avec Aziyadé, la promesse solennelle à la vieille mère de veiller sur son fils Yves, le départ de Yann pour l'Islande, puis la vaine attente obstinée de sa femme ? Il avait, dans ses romans, multiplié les visions de décors urbains, les tableaux de nature ; il avait peint des landes et des déserts, il avait capté le rythme des mers septentrionales déchaînées par la tempête : il en vint à se détacher de toute créature humaine et à satisfaire le besoin panthéistique de sa sensualité physique et morale, en errant solitaire, qui traîne une chaîne de mélancolie, mais aussi en peintre attentif et précis, extraordinairement sensible aux choses, en grand artiste et en poète confronté avec le monde.

Alors commence une autre série, celle des relations de voyage ; on y retrouvera les goûts, passions, hantises et thèmes du romancier.

III

PAUL BOURGET, MARQUIS

Tainien de stricte observance et qui avait commencé des études de médecine, fils d'un professeur de mathématiques, Paul Bourget (1852-1935) s'est retourné assez vite contre les disciplines de sa formation pour écrire, après les romans qui le firent connaître (*Cruelle Énigme*, 1885; *André Cornélis*, 1886; *Mensonges*, 1887) le roman qui le rendit célèbre, *Le Disciple* (1889). Celui-ci incarne des idées morales et philosophiques pour les soumettre à l'épreuve de la vie telle que la voit le romancier, et les romans suivants ne voudront plus rien faire d'autre. Mais ceux-là analysent des crises de conscience dans des personnages pris aux milieux mondains : les crises sont exceptionnellement graves, — une femme qui aime et pourtant infidèle, ou un fils dans la situation d'Hamlet —; l'analyse est menée avec sûreté et pénétration à travers les régions supérieures des êtres.

Les idées de Bourget sur le divorce, sur la discipline sociale et la hiérarchie, idées anti-démocratiques, traditionalistes et favorables à la croyance religieuse, ne lui appartiennent point en propre, il les doit à Le Play, à Bonald et au Taine des *Origines*. Mais il en a tiré pour son œuvre romanesque un incontestable pathétique. Ce doctrinaire était loyal, il ne calomniait point les idées adverses; d'Adrien Sixte, responsable du crime du « disciple », il a fait un saint; du professeur Monneron, responsable des malheurs de la famille de *L'Étape* (1902), il a fait un grand honnête homme. Les heurts n'en sont que plus impressionnants, dans des scènes puissantes et nobles. Est-ce que le cœur du jeune Monneron ne bat pas

en qui relit son histoire ? C'est même une des beautés, c'est le charme central des romans de Bourget les plus occupés d'idées, que cette assemblée idéale que forment ses jeunes têtes d'intellectuels et de savants. Une lumière baigne leur visage.

C'est malheureusement la méthode de composition et de style qui se révèle inférieure. Comment le fils spirituel de Benjamin Constant et de Stendhal, le poète d'*Édél* (1878) et des *Aveux* (1883), peut-il s'être entêté dans un tel dédain de l'art élémentaire qu'exige le roman ? De lourds commentaires arrêtaient constamment le récit, des machines pesamment construites rappelaient le théâtre de Dumas fils, des situations tournaient maladroitement au mélodrame, dans les romans de la première période qui prolongent leur inspiration jusqu'à *Cosmopolis* (1893). Encore le moraliste n'y asservissait-il pas encore le psychologue. On y respirait. On ne respire plus, on juge à huis clos le procès de l'époque dans le quadrilatère romanesque que constituent *L'Étappe* (1902), *Un Divorce* (1904), *L'Émigré* (1907), *Le Démon de Midi* (1914), où les commentaires de l'auteur interviennent avec une fréquente indiscrétion où l'obligation qu'ont leurs personnages de représenter des idées et de ne vivre qu'en cette représentation installe la pire servitude. Et malgré tout, il faut le dire, Bourget à force d'incorporer à ses personnages, à ses jeunes femmes elles-mêmes, son intelligence si pleine de scrupules arrive à vivifier leur histoire, à leur valoir la crédibilité. Une existence réelle se forme au dedans d'eux par la substance cérébrale. Que faudrait-il pour que ce monde fictif existât complètement ? Presque rien. Il y a là comme une injustice du sort littéraire.

Cette œuvre promise à l'oubli, par le retard de l'art sur la psychologie, quel dommage ! Bourget fut une sensibilité vibrante, un caractère haut quoique modeste, un solide cerveau. Ses lectures, ses réflexions d'inlassable culture, ses voyages (*Sensations d'Italie*, 1891 ; *Outre-Mer*, véritable découverte des États-Unis, 1895), lui composaient une ample richesse d'expérience humaine. La gravité même avec laquelle il expose des souffrances et des drames que des esprits grossiers peuvent assimiler à du temps gaspillé représente une tentative respectable pour réintégrer dans la grande bourgeoisie un sens perdu des responsabilités. C'est pourquoi d'ail-

leurs son ouvrage capital se classe dans la critique : c'est l'ensemble de jugements que les *Essais de Psychologie* (1885) portent sur les maîtres de sa génération, c'est-à-dire sur les grands esprits de la génération précédente, de Renan à Baudelaire.

Malgré tout, avoir établi des « planches d'anatomie morale », avoir retrouvé de la beauté dans l'étude des sentiments élevés, avoir fait pénétrer son lecteur dans des consciences, s'être assuré le droit d'écrire dans le grand livre de la lignée de *L'Amour* stendhalien qu'est *La Physiologie de L'Amour moderne* : « La pensée est à la littérature ce que la lumière est à la peinture » (1890) — ces mérites, ces prouesses, confèrent à Paul Bourget le titre de marquis : il a conquis et gardé une marche de la nation littéraire. Certes, il y eut erreur à vouloir régénérer le roman par l'intelligence, mais aussi bienfait à rappeler les droits de l'intelligence au roman. Que l'œuvre meure, l'action ne s'en est pas moins exercée.

IV

LE CONTE ARTISTE

Dans le même temps qui achevait un siècle et en commençait un autre, au vent d'Anatole France et sous le coup de barre de Bourget, comme pour employer l'esprit retrouvé à sauver la part fabuleuse et décorative de la prose symboliste, les Symbolistes dissidents qui se plaisaient à conter des allégories, des féeries, d'étranges apologues, s'approchèrent de la vie réelle en contribuant à nous libérer d'un art d'inquiétude, en nous apportant un art heureux, ou du moins un art de plaisir.

Henri de Régnier touche à ce genre par sa *Canne de Jaspe* (1897), et il allait en faire passer la grâce dans le roman et l'y combiner avec d'autres agréments. Sa production romanesque et sa production poétique se rejoindront en 1900 à la hauteur des *Médailles d'Argile*.

Pierre Louys, au contraire, devait lui rester fidèle.

Louis (de son nom exact), qui avait publié ses premiers vers dans sa *Conque* à côté de ceux de Régnier, aurait pu, s'il eût été obscur et pauvre, entreprendre avec ses dons splendides une grande œuvre; mais il descendait d'un médecin de Napoléon, avait les moyens de voyager à travers l'Europe, fréquentait le salon Heredia; la fantaisie le débauchait. Un jour de sa vingt-quatrième année (il était né à Gand en 1870) il inventa une poétesse, qu'il fit naître mi-grecque mi-phénicienne, au VI^e siècle avant Jésus-Christ, sous le nom de Bilitis. Il prit même soin d'en publier une biographie détaillée et d'offrir comme une traduction du grec ses *Chansons*. Certains graves professeurs donnèrent dans le piège :

c'est donc qu'ils avaient de la littérature qu'ils enseignaient un sentiment bien superficiel; car ces courtes proses de saphisme familier et passionné à la fois cachent de la gracilité sous une hardiesse cherchée et manquent de tout trait sévère : ce qui est bien d'un moderne s'amusant à faire de l'ancien. Il faut reconnaître qu'après tant d'essais symphoniques manqués par le Symbolisme, cette fine mélodie rajeunissait la littérature.

Aphrodite, qui rendit Louys célèbre au printemps de 1896, ne valait pas les *Chansons de Bilitis*. Psychologie artificielle, érudition délayée dans la liqueur de rose, étalage de faciles nudités, style composite et bariolé, voilà dans quel air Louys a fait respirer la courtisane Chrysis, au premier plan d'un tableau de mœurs alexandrines. Cependant il la fait servir à une grave leçon, puisque son amant n'évite de sombrer dans les déchéances de la passion qu'en opposant l'art à l'amour; il assure son salut en ne demandant plus à la beauté de Chrysis, cruellement, qu'un modèle de statue.

Au surplus, tenons compte à Pierre Louys du courage avec lequel il rejeta la marque de fabrique qui lui avait fait faire fortune et, tout différemment inspiré, publia *La Femme et le Pantin* (1898), conte ramassé, robustement psychologique, situé avec juste ce qu'il fallait de pittoresque espagnol. Comment une femme de rien peut faire d'un honnête homme sa chose et finalement le dégrader à force de ruse perverse, d'audace menteuse, de souple et bondissante méchanceté, Louys l'a montré en pages musclées. Voilà son chef-d'œuvre, il peut se relire après celui de Mérimée.

Le reste de l'œuvre étend autour de ce sommet des environs disparates et assez mous, si l'on excepte quelques *Contes spirituels*. *Les Aventures du Roi Pausole* (1901), livre du libertinage — qu'il a l'air de vouloir propager, contre lequel il met réellement en garde (le fantaisiste monarque l'a rendu légal, en souriant à la cascade cocasse des conséquences) — abuse du droit qu'a un conte philosophique de manquer d'élan et de chaleur.

Encore quelques courts récits qu'imprègne l'obsession de l'Orient hellénisé, et l'on n'allait plus connaître de Louys, jusqu'à sa mort en 1925, que des publications d'érudit à l'imagination délirante quoique mise en fiches. Cependant un roman posthume, *Psyché*, nous a transmis comme un legs

cette idée de l'amour complet : non « une victoire des sensualités, une fête de la matière humaine », mais « l'invocation sublime de l'être immatériel qui se révèle en nous ». Les dialogues, hélas ! ont été écrits sur ce ton de lourde pompe. On ne respirera guère qu'en quelques pages de narration, où l'effort pour tirer d'heures brûlantes une noblesse chaste achève de dessiner l'évolution de Pierre Louys, depuis les antiquités de sa folle jeunesse.

V

HARDIESSE ET ÉCHEC D'ÉLÉMIR BOURGES

Il est une œuvre où convergent toute une aspiration à l'extraordinaire, tout un enthousiasme wagnérien, tout un besoin de sublime, mais qui s'est réalisée, contrairement à l'habitude symboliste, sous la forme architecturale, avec des ressources de raison, avec un grand sens philosophique, enfin avec la volonté de faire vivre des personnages et de développer des destinées sur le même plan que les classiques. C'est l'œuvre d'Élémir Bourges.

Élémir Bourges entra jeune dans la carrière de la chronique et des vers. Né à Manosque le 26 mars 1852, il avait trente-deux ans lorsqu'il publia *Le Crépuscule des Dieux*. Deux années après, muni d'un héritage, il se retira à Samois, confiné dès lors dans une solitude de moine, appelant sa maison « Le vieux presbytère », pour se confier entièrement à l'ange du roman dans une atmosphère d'amitié : car Mallarmé, Rodenbach, Paul Margueritte et quelques autres avaient trouvé dans le voisinage le même refuge forestier. C'est là que Bourges achèvera *Les Oiseaux s'envolent et les Feuilles tombent*. Élu à l'Académie Goncourt en 1900, fixé à Versailles en 1902, enfermé là aussi dans son travail, il aura achevé et publié en 1904 la première partie de *La Nef*, dont la seconde partie ne verra le jour que dix-huit ans plus tard. Il achèvera son existence le 13 novembre 1925, dans une maison d'Auteuil, inconsolable de la mort de sa fille (il s'était marié à Prague).

Grande âme, éternel exilé, Bourges s'était fait une patrie des sommets littéraires et philosophiques de l'esprit humain.

Il dévora les rayons de la Bibliothèque Nationale. Mallarmé disait : « Quand il a cinq minutes, il relit l'Encyclopédie. » Orienté depuis l'adolescence vers la grandeur, découragé de ne pas la trouver dans la vie, il s'agrippa au rêve et fatigua ainsi sa nostalgie. Ce que les vivants prenaient pour de la solitude, n'était en réalité que la compagnie des morts les plus émouvants en même temps que de ces êtres désespérés et surhumains que son œuvre fait vivre parmi des visions romanesques, somptueuses et terribles. Il faut lire de M. Raymond Schwab, outre la biographie qu'il a établie de cet homme exceptionnel (1), une brochure postérieure, *Antécédents hongrois des romans d'Élémir Bourges* (Librairie Leroux, 1927) qui rappelle les tragédies politiques de Hongrie, après 1848, souvent racontées à Bourges enfant par ses parents, qui avaient été précepteur et préceptrice chez la comtesse Batthyany, de Budapest, et chez le comte Zichy, de Presbourg. Les lectures qu'ensuite il fit et refit de Stendhal et des chroniques italiennes, des dramaturges élisabéthains, de Saint-Simon et de la *Gazette des Tribunaux*, « ne firent que rejoindre, écrit R. Schwab, un premier acquis de thèmes et de rêveries sur des extrémités de la condition humaine qui d'abord avaient été, autour de lui, associées à des images de pays éloignés, de mœurs étrangères, de crises historiques ».

Sous la Hache (1885), roman de chouannerie, appartient à la lignée de *Salammbô* plutôt qu'à celle des *Chouans*. Ce n'est, après tout, qu'un livre bien fait et de ton impersonnel : l'auteur l'avait écrit avant le *Crépuscule*, qui parut tout d'abord.

Le Crépuscule des Dieux (1884) a pour triste héros le prince Charles d'Este, duc de Blankenburg, victime non innocente de Sadowa et venu vivre à Paris avec une smala de bâtards et de domestiques. Lui et sa famille y soulèvent les vices de la race en un suprême et monstrueux mascaret : rois en exil, mais dominés par une fatalité qui grandit leurs passions et leurs misères, en sorte que de grandes lois du monde planent sur ces histoires haussées à l'histoire. Un mystère tragique entoure le duc, ses fils et ses filles, sa maîtresse, ses bouffons, brûlés de passion et d'avidité; une poésie puissante les magnifie en symboles de l'amour et de la mort.

Les Oiseaux s'envolent et les Feuilles tombent (1893) réalisent

(1) En tête d'une édition de *Sous la Hache* (Bernouard, 1929).

mieux encore une harmonie de tragédie historique et de philosophie éternelle, d'érudition et de morale; ils tendent encore plus fort l'arc du destin. Le grand-duc Floris, prince heureux de Dalmatie, âme de proie que la vie ne saurait satisfaire, fait périr sa femme de douleur, s'enfuit et court le monde, amasse une fortune, s'adonne à la science, mais s'épuise en impuissance humaine devant le néant de l'amour, de la richesse et de la connaissance; il ne trouvera l'apaisement que dans la mort cherchée et enfin reçue. Le combat de la Commune au Père Lachaise ouvre *Les Oiseaux*, comme la bataille de Waterloo ouvrait *La Chartreuse*, mais dans un esprit d'infortune exaltante. L'adorable personnage d'Isabelle, la douce et tendre duchesse trompée, sa mort déchirante de malheur noble, la conversation suprême du duc avec son médecin sur la science et autres vanités, qui fait penser aux entretiens d'Ostie dans saint Augustin, et tant d'autres épisodes, rassemblent une vision de la vie, la prennent dans le filet d'un style magnifique, cependant pur, et mêlent la rêverie lyrique à l'intensité dramatique et aux vastes décors. Bourges romancier s'est jeté volontairement dans le sillage parfois d'Euripide, plus souvent de Shakespeare.

Ces romans complexes ont le tort d'obéir à un art trop savant. Leurs beautés, bien qu'incontestables, donnent l'impression qu'on pourrait, en cherchant bien, leur trouver à toutes, dans la littérature antérieure, un modèle. Il arrive qu'ils évoquent des tableaux de grandes compositions pour prix de Rome; furtivement, mais cela suffit pour que le charme n'opère pas tout à fait, pour que l'admiration vacille. Bourges garde un air d'épigone, on sent le génie des maîtres tout près, comme un pôle promis au voyageur, refusé finalement par les glaces.

La Nef (1904) devait confirmer ce bien et ce mal avec évidence.

La Nef, c'est le navire des Argonautes : ils assistent au duel de Prométhée et de Zeus, ils forment le chœur d'un énorme récit qui semble avoir transposé en prose une tragédie perdue. Mystérieusement détournés de la quête de la Toison, ils sont arrivés devant le rocher de Prométhée. Ce Titan bientôt délivré par Héraklès célèbre l'ère de l'amour succédant à celle de la force et de l'injustice : hélas, il se heurte à la douleur et à la mort, il lui faut lutter contre la nécessité. Il triomphe

enfin des Olympiens, l'Olympe s'effondre et libère les hommes' un bonheur va commencer... — Mais non ! Les hommes ne répondent pas à l'appel ; stupéfiés, incapables de comprendre, ils pleurent les dieux... Voilà la première partie de ces exaltations sur les mythes de la Grèce librement interprétés ; il s'agit aussi, bien entendu, de la conscience humaine aux prises avec l'infini. On a donc regagné le domaine flaubertien, avec la *Tentation de saint Antoine* tout près, mais le *Faust* de Goethe à l'horizon. Certainement aussi Wagner et son orchestration ont excité d'émulation un étonnant virtuose du style.

La seconde partie de *La Nef* paraîtra en 1922 seulement.

Bourges y prendra de plus larges libertés avec la vieille légende. Son Prométhée, après de vains efforts pour construire aux hommes une cité merveilleuse (obsession du second *Faust*), consent à reconnaître le pouvoir de Zeus et Zeus veut l'instruire. Zeus essaie de faire franchir à Prométhée ses limites d'esprit, de l'initier à l'unique, à l'infini, à l'éternel. Le Titan, trop inégal, dit : Non, et Zeus s'abîme dans la nuit de l'univers. Prométhée a refusé ainsi plusieurs destinées divines. Mais le désespoir de ne pouvoir échapper au chaos pour accéder au divin le plie à l'idée de sacrifice, l'unit d'amour à l'univers, avec lequel il mourrait si l'espérance ne le soutenait en lui inspirant de planter là l'homme éphémère, qu'une faute originelle paralyse, et de créer une race surhumaine. Hélas ! il n'arrive à produire qu'un pauvre être faible, aveugle et laid : avec lui il part sur le navire *Argo* délivré du charme magique qui le retenait ; il part à la recherche d'un monde où l'on ne souffre ni ne meurt et où son fils guérirait...

Telle est cette sorte d'épopée philosophique et mythique qui paraît conclure à la supériorité de l'action féconde sur la vaine connaissance, mais qui proclame surtout un pessimisme ascétique, courageux et adouci de pitié. Elle a mis en œuvre un vaste appareil de mythologie, de légende et de poésie. Des visions cosmiques, des immensités peuplées de force et de beauté, des dialogues géants qui enjambent l'angoisse du monde ont porté Bourges au comble de ses dons et de son art.

Le plus merveilleux sens plastique des mythes n'écarte malheureusement pas le défaut propre aux œuvres de grande

allégorie qui cherchent un sublime dans la symbolique totale, dans des significations où le monde entier puisse vivre, et qui prolongent les grands mystères de pensée humaine en éblouissement poétique. Il faut bien avouer que cela reste purement cérébral et que l'émotion des plus belles expériences se compromet dans une intellectualité qui n'est tout de même finalement que jeu d'esprit; on trouve vite le jeu fatigant, on se met à mal respirer, on sent trop l'air de l'atelier; alors on se demande : à quoi bon ?

La Nef est un échec. Bourges reste le romancier de deux grands romans, où caractères et destinées sont d'exception, mais humaine, où l'exceptionnel d'ailleurs élève le récit à la puissance exemplaire. Il a accompli là un effort magnifique pour arracher le Symbolisme à son plan d'école et à son lyrisme fragmentaire afin de le porter au niveau des grands classiques. Pourquoi faut-il que l'invention ait été gâtée à la source, dans l'air étouffant de la Cité des livres ?

VI

LE COIN DES DÉMONIAQUES

1. RACHILDE.

Monstre donx-amer, la Sirène antique en fut un; nous avons le nôtre, il s'appelle Rachilde et fut M^{me} Alfred Vallette, née Marguerite Eymery en 1862, qui romança abondamment des monstruosités psychologiques.

Ce qui existe de mieux comme névroses et hystéries ne lui a pas échappé; l'auteur de *Monsieur Vénus*, de *La Marquise de Sade*, et des *Hors-Nature* n'a volé sa réputation ni de diabolisme épicé de vampirisme ni de « reine des décadents ». Elle a exploité les curiosités éveillées par Gautier, Villiers, Barbey, Péladan. Cette femme sans perversité voulait ne voir dans les dépravations les plus perverses que le triomphe de la chair sur les lois religieuses et sur les conventions sociales. Dans les concessions qu'elle daigne faire au mystère de l'au-delà, que d'occultisme et de magie ! Beaucoup de naïveté chez cette affranchie... Une furieuse luxuriance de style lui servait de pièce d'identité littéraire.

Elle a abordé un jour le roman d'imagination fantastique et de légende. *La Tour d'Amour* (1901) magnifie deux gardiens de phare; *Le Meneur de Louves* (1904) est un récit des temps mérovingiens. On lui en a fait de grands compliments.

2. JEAN LORRAIN

C'est lui qui appelait Rachilde « une incorrigible casuiste du mal » et aussi « une M^{lle} de Maupin du livre » ; il disait plus juste que Barrès avec sa « M^{lle} Baudelaire ».

Lorrain fut lui-même un dandy de la perversité.

De son vrai nom Paul Duval (1855-1906), on le vit poète et conteur, journaliste et romancier. Il se classerait assez bien entre Maupassant, Huysmans et Marcel Schwob, si l'on ne devait opposer à chacun de ses aspects un aspect contraire : à son fantastique une platitude, à son Symbolisme de châteaux et de villes d'art un Painasse de riche Normandie, à ses assassins et à ses hallucinés de belles indolentes. Cependant il a lui-même dégagé le plus clair de sa nature, le jour qu'il écrivit, étant à Venise : « Je sens ici violemment vivre en moi les deux êtres coupables qui sourdement y brasillent et y flambent, la courtisane et l'aventurier. »

Quoique du démoniaque bien artificiel grimace dans *Buveurs d'Ames* (1894) et dans *Monsieur de Phocas* (1899), cependant le goût du vice y est sincère, le besoin d'aller chercher au fond de l'abîme une nostalgie. Et souvent plus de cloaque que d'abîme ! Quant au style : fards épais, bijoux vrais et faux.

Mais c'est un devoir de tirer hors de pair, dans cette œuvre encombrée et trompeuse comme un bazar, le chef-d'œuvre d'aventure et de misère héroïque, de désolation hautaine et fastueuse, de désinvolture cocasse, de folle et dérisoire volupté, qu'est *Monsieur de Bougreton* (1899).

J'inscrirai dans la descendance de Lorrain un auteur qui l'a d'ailleurs étudié sous toutes ses faces en plusieurs livres, Georges Normandy, romancier des mœurs oisives d'avant l'autre guerre, sorte de Restif de la Bretonne dans *L'automne d'une fille* et *Les cœurs mort-nés* ; une affreuse mélancolie monte de ses récits faisandés.

VII

LE TERROIR

La tradition littéraire vit de contrastes; à l'exotisme de Loti, à l'humanisme de France, au sur-humanisme de Bourges, au dilettantisme des autres, toute une inspiration de terroir a répondu, qui devait se prolonger jusqu'à nous.

I. CHARLES DE POMAIROIS.

Un isolé, fils de gentilhommes terriens du Rouergue, Charles de Pomairols (1843-1916), chanta en 1895 le bonheur de posséder un champ : marquons cette date. Romancier nul, mais poète personnel, Pomairols qui s'était inspiré d'un positivisme élevé dans *La Vie meilleure* (1879), dans *Rêves et Pensées* (1881), et qui devait se plaindre très simplement dans un nouvel « A Villequier », *Pour l'Enfant* (1904), s'est passionné pour la terre et sa fécondation dans *La Nature et l'Âme* (1887), dans *Regards intimes* (1895). Sa conception des campagnes liées à l'homme, à la famille, aux générations successives, s'exprime en larges harmonies, quelquefois en grands et magnifiques soupirs.

Mais le retour des poètes au réel s'est accompli parfois par routes imprévues. Même un Symboliste pouvait s'éprendre de sa petite patrie au point de sacrifier les tapisseries d'art esthète à l'air libre et aux visages vivants, les rêves mous et flottants aux nostalgies précises, le prestige des ambiteux emblèmes à tous les charmes familiers. Ce fut le cas de Verhaeren, en somme, qui agit avec puissance mais sans assez d'art. Ce fut le cas aussi de Rodenbach, quoique sur

un mode mineur, et avec trop d'insouciance à renouveler les harmonies traditionnelles.

2. G. RODENBACH.

Georges Rodenbach (1855-1898) dans la *Jeunesse blanche* (1886), dans *Le Règne du Silence* (1891), continués par *Les Vies encloses* (1896), a célébré et regretté une province, il en a fait le miroir du monde. La province flamande, non pas celle de Verhaeren, mais la vie secrète et le pittoresque embrumé des béguinages, des canaux, qu'est-ce autre chose qu'une âme immobilisée dans son reflet et s'y enfermant pour jouir et souffrir des jours ? Voilà du Symbolisme, mais gagé ; le contact est repris avec la vie, comme dans Verhaeren, mais en confidence et rêverie douce. Rodenbach, poète menu, souvent mièvre, mais authentique, est à retirer soigneusement d'entre les valeurs interchangeableables. Il y a même dans *Les Vies encloses* un poème, « L'âme sous-marine », où trouve son chant la psychologie de l'inconscient, avec des vers hésitants comme le plongeur qui cherche au fond de la mer un trésor, et d'autres vers gonflés de pressentiments mystérieux. — Rodenbach romancier n'est pas moins personnel. *Bruges la Morte* (1892), *La Vocation* (1895), *Le Carillonneur* (1897) respectent, avec un art exact et délicat qu'on aimerait comparer à un demi-silence ému, la vie repliée des petites villes. La Flandre ici n'a pas été pour l'auteur un but, mais un moyen, et un moyen excellent, un ingrédient de sorcellerie locale dont la psychologie profite.

3. CHARLES LE GOFFIC.

Que ces romans de Rodenbach sont donc prenants ! Ils n'ont rien de plus à voir avec ce qu'on appelle la littérature régionaliste, que les âpres scènes paysannes brossées d'un mâle pinceau par le Quercynois Émile Pouillon, de *Cezette* (1888) aux *Antibel* (1899), ou la délicieuse idylle, *Monsieur Jean* (1889), égarée parmi les tableaux de mœurs cléricales dans lesquels Ferdinand Fabre (1827-1898) a accumulé tant de noires erreurs (*Les Courbezons*, *L'Abbé Tigrane*, *Lucifer*) ou encore la tumultueuse évocation de la paysannerie périgourdine en insurrection dans *Jacquon le Croquant* (1899)

d'Eugène Le Roy le Périgourdin (1837-1907). J'en dirai autant de ceux de Georges Beaume, *Au Pays des Cigales et Vendanges*, qui contiennent des tableaux virgiliens. Et voici le moment de se rappeler qu'en 1892 parut d'un jeune poète de Lannion, Charles Le Goffic (1863-1932), un roman à l'attrait singulier, qui lui venait du contraste qu'une âme trouble, une matière barbare imposent aux lignes fines et nettes d'un art pur : *Le Crucifié de Kéraliès*, en effet, faisait se heurter trois forces de drame, le fanatisme superstitieux, la fureur alcoolique et la passion d'amour, sur les landes et les grèves d'une Bretagne sauvage.

De toute cette éclosion, c'est la poésie de Le Goffic qui paraît avoir le plus de chance de survivre, la bienvenue la plus flatteuse avait été souhaitée par Anatole France, dans sa « Vie littéraire » du *Temps*, à cet adolescent aux yeux couleur de l'eau sur les varechs, qui montait et descendait le Quartier Latin avec des brins d'ajonc dans les mains et, dans le cœur, une tenace sincérité. La littérature n'a jamais entraîné Le Goffic à tricher avec la Bretagne. Il eut beau faire le fanfaron, mêler à dessein l'ironie à la tendresse et la joie de boire à l'amour, toujours il restait un original de l'espérance et de la tristesse. Certes, ce n'est pas pour rien que ce Breton descendait de gondoliers vénitiens par les femmes; il savait mettre à nu le trait rapide et essentiel de son émotion et nous rappeler que des paysages nerveux et sveltes font briller dans l'air de Paimpol ou de Saint-Jean-du-Doigt une étonnante netteté vermeille. Oui, elle est précise comme du classique, cette poésie d'*Amour breton* (1889) que devait continuer *Le Bois dormant* (1899). N'empêche qu'elle a frôlé les processions nocturnes des trépassés sur les grèves, qu'elle a désiré le refuge de la mort, douce et terrible comme la mer. Elle a apporté à la France, du pays où Renan entendit les chansons des voyages polaires, une variante personnelle et moderne de l'éternel « gemitus Britonum ». Aussi se dégage-t-il des chants de Le Goffic, même à travers bonne humeur et goguenardise, à plus forte raison dans le deuil paternel du *Treizain de la nostalgie et du déchirement* (1926), un sentiment de destinée tronquée. Et c'est, par la Bretagne, rejoindre l'antique, c'est suivre on ne sait quel prolongement de l'aventure d'Ulysse jusqu'aux parages de Thulé.

Mais revenons au prosateur, qui ne compte guère moins

que le poète chez Le Goffic *Le Crucifié de Kéralès* devait avoir une suite un peu tardive, *L'Abbesse de Guérande* (1921), peintures sombres, peut-être même poussées au noir, d'une province qu'on dirait décidément retirée du monde, par la magie dans *Le Crucifié*, par l'orgueil nobiliaire et le fanatisme de la « Petite Église » dans *L'Abbesse*. Le Goffic a d'ailleurs évoqué encore d'autres figures romanesques pour interroger dans leurs yeux le destin de sa race : elles sont mélancoliques, pitoyables et douloureuses. On retiendra surtout *La Payse*, douce fille que Paris prend et détruit.

Ce n'est pas que Le Goffic eût un talent spécialement destiné au roman ; la claire réussite du *Crucifié* est d'un conteur, et le conteur s'est senti tellement à l'aise dans le récit de choses vraies qu'on l'a vu s'y installer. Dans la série de livres où il a célébré en historien l'épopée des fusiliers marins à Dixmude, ces « demoiselles au pompon rouge », comme les appelaient les Allemands, qu'ils arrêterent trois semaines, à un contre six, et dans l'autre série psychologique, ethnologique, sociale, qui s'intitule *L'Âme bretonne*, avec une annexe, *Sur la Côte*, où est racontée l'envoûtante visite à l'île de Sein, — toujours Le Goffic chante cette contrée de Tristan et d'Artur où le voisinage de la mer détruit la petitesse, où l'on dirait que l'infini et le mystérieux se mêlent à tout, où l'écrivain d'il y a quarante ans trouvait aisément tant de matière inédite.

Le petit volume paru en 1929, *De quelques ombres*, ne présente pas de caractère spécifiquement breton à première vue. Parmi ces ombres, toutes assez récentes aux enfers, on rencontre bien Corbière et Le Braz ; mais voici Banville, voici Verlaine et Moréas, voici même Gabriel Vicaire, le poète des amours joyeuses et des poulardes de Bresse, le bon poète sensuel et gaulois (1848-1900). Toutefois qu'on prête attention : la maturité de Vicaire n'a-t-elle pas fait entendre certains chants mélancoliques, presque amers, traversés de pressentiments ? Verlaine le lui a dit : qu'il était un peu « pécheur mal transi »... La chose s'explique : l'auteur des *Émaux bressans* (1884) passa dix mois de printemps et d'été à la Clarté, parmi le peuple de marins et de paysans côtiers qui fréquentait l'auberge de la mère Aimée ; et Le Goffic conte avec humour cette initiation à la Bretagne des terreurs nocturnes, des inter-signes et des grands mythes celtiques.

4. BARRÈS BRETON.

Il y a mieux, c'est l'aventure de Barrès. Celui-ci était venu, au printemps de 1886, partager avec Le Goffic une grande chambre d'hôtel à Landrellec où devait s'achever *Sous l'œil des Barbares*. Il voulait surtout voir Renan, son ami lui obtint un rendez-vous chez le maître à Rosmapamon-en-Louannec; et ce furent les *Huit jours* fameux : en réalité, dix minutes, et sans la moindre collation... Mais qu'importe ! L'important, c'est qu'il faille dater non pas de Combourg, mais de la Bretagne trégorroise, la révélation du destin littéraire de Barrès. C'est dans ses promenades avec Le Goffic, en effet, à travers les landes de Bringuiller, qu'il a découvert sa fraternité avec Chateaubriand, qu'il a respiré le celtisme et le naturalisme mystique. On sait tous les dieux qui devaient lui parler par la suite en tant de lieux d'Europe et d'Asie; mais il convient de ne pas oublier « l'avertissement breton » et ce pèlerinage qui avait été décidé un soir au Quartier Latin.

D'autant plus qu'au retour précisément du voyage fraternel, Barrès et Le Goffic fondèrent une revue, *Les Chroniques*, dans laquelle Jules Tellier, La Tailhède, Barrès lui-même se sont sentis singulièrement libres et contents. *Les Chroniques* n'allaient durer qu'une année (1886-1887). Mais conçues tout d'abord pour préciser des tendances régionalistes, elles devinrent un organe du renouvellement littéraire français et, à plusieurs reprises, une anthologie de la perfection. Il y a vraiment eu là un moment heureux, quoique furtif : il amène la pensée à d'autres moments pareils mais plus durables, et il y introduit.

VIII

UNE ANNÉE PRIVILÉGIÉE

L'historien littéraire a plaisir à faire station dans l'an 1894... Une fontaine de nouveauté l'y attend, il va boire et mordre dans des fruits pleins de jus qui y rafraîchissent. En effet, de jeunes écrivains se sont alors rencontrés dans leur production pour dater chacun un livre qui les marquait, qui les classait et qui en même temps combla d'aise les amateurs. Je les vois qui s'encadrent entre *Le Lys rouge* d'Anatole France et *Intérieur* de Maeterlinck, gains de la même année encore. Ils sont quatre, les uns déjà connus, les autres presque inédits, mais tous heureux d'apporter du neuf et du paradoxal, tout en répondant au génie le plus certain de la France. *Du Sang, de la Volupté et de la Mort, Poil de Carotte, Les Chants de la Pluie et du Soleil, Le Médecin des Dames de Néans* (ce dernier livre paru en 1896, mais écrit deux ans plus tôt) composent une harmonie imprévue de romantisme allègre, d'individualisme furieusement renaissant, d'analyse classique et de charme passionné.

I. — LE PREMIER BARRÈS

« J'ai besoin, a écrit Barrès, qu'un dialogue s'établisse entre moi, toutes les choses et tous les êtres. » Il n'est pas indifférent de se rendre compte que tout est devenu dialogue chez Maurice Barrès, ou plutôt qu'une série de dialogues court à travers son œuvre. Le reste n'est que lassitude et repos, certains de ces dialogues s'étant avancés jusqu'au plus épuisant pathétique.

Ce maître est sorti du Symbolisme autant que de Taine et de Renan. Sa carrière a emprunté et coupé toutes les voies. Demeuré romantique par ses hautes sources, il reflète le Symbolisme dans la mesure où, dès le lendemain du Réalisme pseudo-scientifique, il a dessiné une psychologie, légère et vivante comme une ligne de peupliers. On le voit Symboliste aussi par son goût de la musique dans le style comme dans la vie : musique au delà de l'intelligence et de la raison, accompagnant une rêverie qui parlerait à l'âme indéfiniment. Symboliste encore par son goût d'interposer des images entre son âme et le monde extérieur, « si néfaste », a-t-il dit. Et donc enfin Symboliste par son idéalisme. Il tient pour synonymes ces deux termes, âme et univers. Il se dépeint, à Venise, couché sur son lit des Fondamenta Bragadin, « ou, plus réellement, vivant dans l'éternel ». Et cet idéalisme prend vite son vol tout moral. Le jeune Barrès s'est donné pour programme de tourner le dos à la vision commune des choses, afin de se consacrer au service de son âme. Souffrir, se sentir froissé au contact des hommes, ce fut une délectation, puisqu'il en pouvait naître de la vertu. Le goût des jeunes gens pour la douleur héroïque s'orienta volontiers chez lui vers la sainteté. Il n'a dû mécontenter ni Villiers de L'Isle-Adam ni Théodore de Wyzewa.

Pour que tout cela se complique encore, il faut que le Symboliste n'efface pas tout à fait le Décadent. Écrivain d'humeur, Barrès écrit à l'opposé de l'orateur, en suite discontinue, franchissant des associations d'idées pour atteindre à la pointe du sentiment, pour capter des sensations et les piquer dans ses albums, qui seront les plus riches du temps. Les idées mêmes, sous ses doigts, ne se résolvent-elles pas en vie physique fine et quintessenciée ? Sa prose répond quelquefois, surtout dans sa jeune insolence, à la poésie de Laforque et même à celle de Verlaine.

Mais sur ce « symbolisme » et ce « décadentisme », le plus clair des ciels s'est levé. Une brièveté nette ramasse l'essentiel et le dispose avec ordre. Et même enfin, à y regarder de près, Barrès dès son premier livre esquissait un saut en arrière dans l'âge classique, éveillait des échos de Vauvenargues, rajeunissait avec imprévu la tradition de Montaigne, en l'allégeant. Cette lucidité, ce décanté, cette clairvoyance, cette ironie, ce furent de fameuses originalités.

La famille de Haute-Loire dont Barrès naquit, mais à Charmes, dans les Vosges, le 22 septembre 1862, tirait honneur d'un officier de la Grande Armée : l'écrivain devait publier les Mémoires de ce brave, en qui il se regardait, ne l'oublions jamais, c'était une solide garantie pour ne déchoir en aucun cas. Enfant qui avait pris dans ses yeux l'image d'une invasion (1870) et qui plus tard connut au collègue religieux de la Malgrange, près de Nancy, puis au lycée de Nancy, le martyr des internes délicats, il commença par se raidir dans ses différences senties à l'extrême, il afficha le défi. A seize ans, il liait amitié avec Stanislas de Guaita, son compatriote, qui devait plus tard se perdre dans les sciences occultes. Il s'est souvenu de lui pour composer son Saint Phlin. Ensemble, ils s'exaltèrent dans le mépris des hommes et s'enivrèrent de littérature. Puis le jeune Barrès, à vingt et un ans, fit son entrée à Paris et tout de suite on le remarqua dans le monde des lettres nouvelles. Pour faire sa cour, il s'adressait bien : il a dit son émotion bouleversante d'avoir, causant avec Leconte de Lisle dans la bibliothèque du Sénat, vu Hugo apparaître, robuste vieillard; Leconte de Lisle lui fit connaître Louis Ménard, le « dernier apôtre de l'hellénisme », il alla écouter Taine. Et quand une année eut passé, il était déjà fondateur de revue : mais ses *Taches d'encre* ne durèrent pas au delà du quatrième numéro. Il a jeté là sa gourme, dans des articles pleins d'impatience, pour la plupart non moins insolents que l'avis promené par des hommes-sandwich boulevard Saint-Michel : « Morin ne lira plus *Les Taches d'encre* »... En effet, M^{me} Clovis Hugues venait de tirer un coup de revolver sur ce triste affairiste.

Il faut n'être pas curieux pour ignorer *Le Quartier Latin, ces Messieurs, ces Dames* (1888) où, sous couleur de fixer l'image des défunctes brasseries à femmes, Barrès posait déjà les problèmes qui commandent le destin de la jeunesse intellectuelle dans le monde moderne. Plus subtil, donnant plus de surprise, mais écrit de la même encre narquoise et protestataire, encore troublée de l'esprit potache, un essai romancé, *Huit Jours chez M. Renan*, et un autre, *M. Taine en voyage* (non publié), préparèrent les initiés au premier livre marquant, *Sous l'Œil des Barbares* (1888) dont Paul Bourget a admiré sans tarder le « pathétique intellectuel ». Les Barbares : c'est-à-dire tout ce qui n'est pas Moi et à quoi Moi réagit,

le milieu bon ou mauvais, affable ou méchant, mais qui toujours opprime un tendre Moi printanier. Quant à ce Moi, c'était le Moi de Wyzewa et des Symbolistes, qui tient le monde extérieur pour un simple tremplin; mais c'était aussi le Moi de Barrès lui-même, plus actif, qui veut durer sans se plier au dessein des autres, qui élève une tour d'ivoire d'où se puisse régler le déblayage de beaucoup de choses apprises. Au reste, l'auteur s'analyse et par là s'affranchit, rejette toute obéissance, vit par lui-même...

Voilà la première manifestation du « Culte du Moi ». La seconde, *Un Homme libre* (1889), fait voir le Moi qui s'installe, qui ouvre ses fenêtres, qui appelle hommes et choses à l'enrichir de sentiments et de pensées qu'une analyse aiguïsera. Aussi le livre contient-il d'adorables tableaux parisiens, lorrains, italiens, qui aident l'auteur à descendre dans les parties incertaines de sa conscience. Le « Culte du Moi », que trop de commentateurs ont dans la suite durci et figé, fut une jeune vie infiniment souple, la révolte passionnée quoique clairvoyante d'une âme cherchant sa liberté. Barrès connaissait la méthode inventée par les Jésuites pour aider l'âme à approcher Dieu, et il l'a appliquée avec une irrévérence scabreuse à sa personne intime : examens de conscience, oraisons, élévations aux esprits intercesseurs (Benjamin Constant, Sainte-Beuve). Par des méditations de moine laïque, il visait à faire affleurer son Moi profond encore caché, avec lequel il pût colorer l'univers. Prenant conscience de sa volonté, il s'appliqua à employer au mieux sa vraie nature, une fois bien reconnue. Avec son camarade Simon, dans leur ermitage lorrain, ils cherchèrent les lois de l'enthousiasme, en vue de se créer des émotions supérieures, des états rares de l'âme.

A cette époque, il appelait Dieu « la somme des sensations qui ont conscience d'elles-mêmes ». Comment parler à ce Dieu, si les intercesseurs, pourtant puissants et aimés, n'ont pu assez l'approcher, faute d'avoir été eux-mêmes des hommes tout à fait libres ? Quelle tendresse déçue à l'égard de ce Sainte-Beuve qui décida un jour de n'être plus qu'intelligent et d'abandonner la quête d'amour ! Nous les voyons face à face dans une page émouvante, et notre cœur se tient aux côtés de Barrès. D'autre part, on peut oser dire qu'une sorte d'ascétisme préparait Barrès à la complète jouissance; *Un*

Homme libre ne se défend pas de la nostalgie héroïque. Par exemple, le fameux « Es-tu sûr que cela t'intéresse ? » s'adresse à la beauté extérieure de Venise, parce que l'auteur se sent avide d'une beauté intérieure, plus proche de l'absolu dont il rêve si juvénilement.

Il en vient donc à choisir, pour nouveaux intercesseurs, des groupes humains que son instinct lui indiquait comme analogues et supérieurs à son être, Venise notamment. Déjà sur le chemin, à Milan, le Vinci du Brera l'invite à ne pas hair, à être indulgent aux autres et à lui-même. Il décide alors de regarder l'avenir, de se construire un Moi futur : issu d'où ? Issu de tous ses pressentiments de la beauté. Un idéal, créé de quoi ? De « tous les soupirs dont l'emplît la banalité de la vie ». Toujours la revanche idéaliste. A Venise, devant Tiepolo, arrivant à prendre de son âme une conscience décisive, il voit lui apparaître tous les éléments étrangers qui étaient en lui comme ils sont dans le grand peintre, mais il ne les repousse plus, heureux enfin de ces fréquentations, de ces contradictions, parce que sa clairvoyance harmonise leur chaos. Comme, à cette époque, il prit peur de se limiter, de se cerner, de se refroidir dans l'intelligence ! S'il voulait dominer la vie et tenir son âme à sa disposition comme un appareil bien monté, c'était afin de pouvoir animer chaque minute, d'arriver à vivre intensément en multipliant les sensations et en les analysant, en étant donc aussi lucide que passionné. Il eût voulu vivre cent vies.

Pourquoi les lettrés conservent-ils un faible pour *Un Homme libre* ? Parce que le plus barrésien des livres de Barrès forme un rond-point où convergent des sentiers, d'où rayonnent des routes, et parce que l'auteur accumule bagages et provisions pour un voyage où les expériences l'appellent : elles s'ajouteront les unes aux autres, se surpasseront, créeront une fortune intellectuelle et morale.

Remarquez que Renan venait d'enseigner le mépris d'agir et presque le dégoût de vivre, avec Heine et Schopenhauer, il dissolvait l'énergie. Cependant d'Annunzio survint, qui leur opposait son individualisme de passion sans frein, sa fureur d'exister, même dangereusement. Barrès écoute l'Italien, mais n'oublie point tant d'autres leçons. On le voit impatient de retrouver par delà tous les doutes, dont il

n'ignore aucun, quelque programme de vie et d'espoir. En attendant, il se jetait dans l'action, entraît dans le parti du général Boulanger, se faisait élire député de Nancy sur un programme boulangiste, aux élections de 1889. En cela, ne restait-il pas dans la ligne que tracèrent les conclusions de *Sous l'Œil des Barbares* où, après les déceptions de l'amour et de la notoriété, le jeune homme appelait un maître — « axiome, religion ou prince des hommes » ?

Que Barrès continuât de s'enrichir, *Trois Stations de Psychothérapie* (1891) en témoignent, triple interrogation faite au Vinci, à La Tour le pastelliste, à Marie Bashkirtseff. Le premier lui a dit qu'il faut comprendre et contempler; le second l'a irrité de ce qu'il ne pénétra point les âmes, n'ayant pas connu l'ivresse de partager leurs passions, la troisième a gagné sa vénération parce que, vagabonde, jamais satisfaite, elle lui représentait le sens du précaire, ce sens qui prépare des héros chez tous ceux qu'un Moi supérieur à venir rend méprisants pour le réel, pour l'actuel, et réserve à une communion avec ce divin qui, selon Renan, est dans le monde.

Après de tels conseils de méditation et d'amour (« Toute licence, sauf contre l'amour », réclamait ce curieux anarchiste), le jeune Barrès n'en souffrait pas moins de sentir la fragilité de l'éphémère — hantise de son existence —, car son âme perdait un bien à mesure qu'elle en acquérait un autre et manquait par conséquent de continuité durable. De cette fragilité, il traça l'image délicieuse qui s'appelle Bérénice, jeune femme de sensualité mélancolique, qui est aussi le visage du peuple (ce peuple avec lequel Barrès avait pris contact au cours de sa campagne électorale) et qui représente encore par surcroît une continuité historique. Aussi se plaît-il à la surnommer « Petite Secousse ». Sans le vouloir, elle crée du nouveau; c'est la vie, en tant qu'elle est spontanée et même si complaisante et si résignée qu'elle se laisse pousser, malgré sa fidélité à un souvenir, dans les bras du Martin qui personifie la monstruosité parlementaire entrevue à Nancy, puis à la Chambre, Martin l'Adversaire, très digne disciple de Tribulat Bonhomet. Telle quelle, cette douce petite Française aida le Philippe du livre, c'est-à-dire Barrès, qui s'épanouit auprès d'elle, à comprendre quelle fécondité il y a dans le désir populaire, dans le vœu de la nature, dans le

secret de l'inconscient . « Qualis artifex pereo », tel avait été le titre provisoire du *Jardin de Bérénice*. Barrès, en effet, n'y conçoit-il pas la vie comme une série d'harmonies où l'esprit puisse se sentir content du cœur et où le cœur puisse éprouver la vie à nu ? Programme d'une véritable réforme intellectuelle et morale poursuivie par un artiste très intelligent... Tenons donc ce beau livre pour un produit de suprême culture, un miracle d'acquis civilisé.

Un dernier sursaut du Moi pur se pouvait prévoir : fut-ce, *L'Ennemi des Lois* (1892) ? Le livre parle un langage contraint qui sent la gageure, chaque fois qu'il s'excite à l'individualisme intégral et révolté, il redevient naturel et fort agréable lorsqu'il a souci de défendre tout ce qui est façon de sentir spontanée, dans le sens de notre propre fond, contre tout ce qui est notion et mélange pédant. C'était donc bien entendu. Il s'agissait désormais pour Barrès de « suivre sans lutte son âme perfectionnée par tant de siècles d'éducation morale » ; il importait d' « user enfin de ces beaux trésors amassés ».

Alors, faut-il prendre ces premiers livres de Barrès comme manuels d'anarchie ? Y crie-t-il . « Vous êtes des individus, soyez des volontés » à tous indistinctement ? C'eût été lâcher un vol sombre de chimères et ces livres sont lumineux. Au temps des attentats anarchistes, il considéra un Émile Henry avec une froide réserve. Exactement il s'adresse à lui-même, il se protège et s'exhorte, il se fait armer chevalier par sa méditation. En somme, ce qui se formait et grandissait ainsi, ce n'était pas un romancier, un essayiste, un homme de lettres ; c'était un homme et, plutôt qu'un Julien Sorel, malgré l'échec d'André Maltère, oui, quoi que dise Bourget, un petit Goethe pointait : hier sceptique, aujourd'hui sensible ; hier libre et vibrant, aujourd'hui attaché à des trésors ; hier méprisant à la Chambre, aujourd'hui ému d'une grande découverte d'âme sur les murailles d'Aigues-Mortes et considérant êtres et choses comme des émotions à s'assimiler pour s'en augmenter et, au fond, pour les transmuier en pensée, peut-être ensuite en action.

Le « Culte du Moi » en était venu là, et d'ailleurs Barrès avait vu à nouveau ses ambitions électorales s'écrouler, cette fois avec le Boulangisme lui-même, quand parut *Du Sang, de la Volupté et de la Mort*, et l'on put croire que dans un

recueil ainsi intitulé, le *Moi* vigilant d'un Barrès de trente-deux ans allait se colleter avec tout le tragique de la destinée. S'il en sort intact et vainqueur, pensa-t-on, jusqu'où ne s'élèvera-t-il pas ?... Or, à le lire, on constate qu'il n'a pas engagé la lutte : à la vérité, son *Moi*, averti et bien équipé, ne lui a servi que de belvédère pour éprouver sur tel et tel point sa méthode, voire pour exaspérer son ardeur, plus simplement encore pour se livrer au bonheur de regarder vivre des êtres et de comprendre leur mécanisme. Bref, le livre continue logiquement les précédents, mais orienté davantage vers autrui. Le titre d'un de ses chapitres conviendrait à tous, c'est l'ouvrage d'« un amateur d'âmes ». Et ainsi compris, quelle attrayante réussite ! Qu'on se rappelle la galerie de portraits, ceux de femmes passionnantes, soit dangereuses, soit malheureuses, ceux de jeunes vivants et de grands morts, ceux aussi des villes dont s'enchantait l'imagination, Tolède, Séville, Cordoue, Bruges, Venise, Ravenne... Il n'est guère de sentiment qui n'y figure, de l'ambition au mépris, de la volupté au désespoir, avec une acuité de parfum violent, d'intense contraste et au besoin de stylet sanglant. Que les choses naturelles — les vieux arbres des jardins de Lombardie aussi bien que l'âne vu à Cadix sous un magnolier fleuri — donnaient de plaisir à Barrès ! Mais ce qui l'étreint et le tourmente, quoique à simple titre de spectateur, c'est le sort de l'être humain. Il s'y déchire. Personne n'a jamais laissé sillage plus nostalgique derrière la brève évocation d'amours d'exception, l'amour du bourgeois de Bruges, l'amour qu'il appelle de Thulé. Son Don Juan, qu'il ose apparenter à Pascal, à Rancé, ô gageure brûlante ! Barbare au cœur mélancolique, son Philippe l'Arabe déploie une perspective inconnue qui met en étrange relief les effigies qu'il a dressées du Vinci, de Michel-Ange : le séraphin de la connaissance, le statuaire héroïque.

Du Sang révèle par-dessus tout une recherche fébrile de la délicatesse, poursuivie avec un sens aristocratique de l'existence. — Ah, ne pas se contenter aisément ! s'exhorte Barrès, qui sculpte sa propre statue en artiste sans complaisance : déjà une discipline. Cependant il a choqué certains par sa dévotion stendhalienne, qui va dans ce livre jusqu'à célébrer la haine, la haine qui « emporte tout », et celle qu'il disait en cette année 1894 la plus belle des haines, la haine

qui fume des heurts des guerres civiles et que l'affaire de Panama lui avait fait respirer

En effet, il a reconquis un siège à la Chambre juste pour assister à une crise du régime. Il y fait déjà des allusions et bientôt il va prendre pour quelques mois la direction du journal *La Cocarde*. Une période nouvelle s'ouvre alors dans sa vie. Derrière cette tête méditative du jeune Barrès, notre pensée devrait broser un schéma de la politique contemporaine, comme les peintres d'autrefois aéraient leurs portraits sur un fond de paysages stylisés

II — JULES RENARD

Aujourd'hui encore le nom de Jules Renard reste attaché à *Poil de Carotte*; en son temps, ce petit livre apparut vraiment comme un légume nouveau sur le marché littéraire. Il y avait à ôter une cosse de cocasserie : le plus jeune des fils Lepic tenait son surnom de la couleur de ses cheveux et sa réputation d'un bon nombre d'histoires ridicules à lui arrivées. Mais le lecteur décortiqua vite, et il découvrit un enfant seul de son espèce, en qui cependant il reconnut des vexations, des prétentions, des pudeurs du jeune âge; un enfant et son père, celui-ci un peu drôle, avec les tâtonnements de leur affection maladroite; un enfant témoin de la lutte entre père et mère, un enfant qui finit par avoir des droits à ne plus aimer sa mère; un enfant entre sa sœur et son frère aînés, deux malins, deux petits requins, deux candidats à la jungle; bref, un enfant, tige froissée dans cette poignée d'épines qu'est quelquefois la famille, et, en fin de compte, petit bonhomme merveilleusement vivant, surprenant, à plaindre, mais lui-même surnois, cruel et faraud plus souvent qu'à son tour : ce qui le rend tellement réel ! On fit donc cette connaissance à travers un demi-cent de scènes brèves, méticuleuses, taillées à la perfection, où toute phrase se dresse comme la mèche rebelle dans les cheveux du héros. En somme, le petit livre avait une âme originale, représentative de vérité générale à force de netteté particulière, et incarnée dans un corps tout en muscles : comment pareille nouveauté n'aurait-elle pas étonné et séduit ? Du jour au lendemain, l'auteur se trouva célèbre. Mais ce n'était pas un débutant

Si Châlon-sur-Mayenne l'avait vu naître, le 22 février 1864, c'est Chitry-les-Mines (Nièvre) qui le nourrit et forma, dans la vallée de l'Yonne, entre les monts du Morvan et les collines du Nivernais. Après les études à Nevers, puis à Paris, il évita de justesse un poste de scribe à la Compagnie des Chemins de Fer de l'Est, et délibérément se jeta dans la vie littéraire. Il débuta même par une plaquette de vers (*Les roses*, 1886), des vers émus avec quelque contrainte, comptés avec minutie, des vers de prosateur déjà singulier. Il n'avait publié avec cela qu'un recueil de nouvelles, *Crime de village*, quand la fondation du *Me, cure de France* lui donna sa maison protectrice. Et très vite il devint figure parisienne, allant chez Goncourt, chez Daudet, recevant à son tour, chaque jeudi, Rachilde, Vallette, Schwob, Raynaud, pas mal de jeunes littérateurs. On le savait marié et père de famille, chasseur, pêcheur, fervent de bicyclette. Il fut l'auteur de *Sourires pincés*, et l'on pressentit toute une production qui devait être en « sourires pincés »... Œuvre et vie de Jules Renard se sont confondues. Notons toutefois qu'il honora l'Académie Goncourt et régît la mairie de sa ville-berceau, où il passait ses étés dans ce que cet anticlérical forcené appelait sa vieille maison de curé. Il est mort à Paris, le 22 mai 1910, après une vie inquiète et harassante de producteur littéraire plein d'orgueil.

De la vie et de l'œuvre, on tirerait une monographie de l'orgueil timide, lequel a gêné Renard dans le monde, l'a paralysé, l'a réduit à fréquenter des confrères plus propres à nourrir de nouvelles et de méchancetés son journal intime qu'à lui fournir des thèmes romanesques, enfin l'a poussé à choisir son domaine, d'abord dans la petite bourgeoisie de ville (*L'Écornifleur*) ou de campagne (*Poil de Carotte*), puis chez les toutes petites gens de village (*Bucoliques*, *Nos frères farouches*). *Poil de Carotte*, héritier de *Jacques Vingtras* et de *Jack*, vient surtout de lui-même, de sa belle-mère et de la bru victime, de sa propre mère aussi, une femme qui serrait les lèvres, enfin de son père désaccordé avec le foyer et qui se suicida, après quoi Jules comprit combien il l'aimait. Renard avait le cœur assez rétif, ce qui n'a rien à voir avec la sensibilité d'artiste dont il ne cessait de frémir. De souche paysanne, il nourrissait pour la terre une fidélité acoquinée qui a engendré une bonne moitié de ses livres. Quant à

L'Écornifleur, qui sait si Renard n'y a pas tourné à l'envers une attitude de jeunesse et, par imagination, tiré sa méthode cynique d'une passivité timide et velléitaire qui d'ailleurs perce çà et là dans le roman ?

Cet *Écornifleur* (1891) eût dû faire tout de suite une réputation. *L'Écornifleur* est un chef-d'œuvre où, sans description et sans commentaires, une vision de la vie se développe en épisodes dont chacun surprend et comble, en mots pris à même les jours, mais débarrassés de tout ce qui aurait pu alourdir leur durée. Vision de quelle vie ? De la vie petite-bourgeoise, triturée, malaxée, vidée, par une fureur d'observation et d'analyse qu'aucun de nos écrivains ne dépasse : la même à première vue qui devait s'affirmer dans *Poil de Carotte*, la manière va ici plus profond. En pages brèves, les actions, réactions, influences, effluves, entre mari et femme, entre ménage et ami, vont, viennent, tissent de la réalité qui vit ; et cela en petites phrases saines, dures, aiguës. L'atmosphère y est. . Un Symboliste l'aurait créée, cette atmosphère, par enveloppement et, sans la faire vibrer davantage, y aurait laissé du flou. Avec lui, ç'aurait été plus près de l'âme des lecteurs ; avec Renard, c'est plus près de l'esprit, plus positif de psychologie, plus pénétrant de connaissance. En même temps, chaque personnage se dessine, s'installe dans notre pensée. A certains moments, on a l'impression que l'auteur lui enfonce une longue épingle jusqu'au cœur et décèle ainsi une faiblesse, une tare, une bassesse. Car il ne flatte pas les gens ni ne parfume les sentiments. Aucune complaisance, aucune illusion, aucune chimère. M. et M^{me} Vernet, ses victimes, par leur épaisseur de bourgeoisisme, par leur sentimentalité naïve, confortable et épanouie, l'écœurent, au point que c'est tout juste si M. Henri, leur parasite, avec ses mensonges, ses poses calculées, ses insolences rentrées, qui sont des lâchetés, son égoïsme de tortionnaire qui les anesthésie au moyen de son prestige de jeune poète promis à la gloire, ne prend pas figure de justicier. Au surplus, racontant l'histoire à la première personne, M. Henri fait sa propre anatomie et tranche cruellement. Ne dirait-on pas qu'en lui s'était caché tout un lot de vésicules biliaires à opérer ? Renard devait noter plus tard, dans ses *Tablettes d'Éloï* : « C'est l'homme que je suis qui me rend misanthrope. » Qu'y a-t-il de rafraîchissant dans ce livre chauffé de férocité

à l'égard de l'humanité et de la vie ? Une scène où M. Vernet montre que son amour pour sa femme serait capable d'aller jusqu'au revolver de la jalousie, deux autres où Mme Vernet lutte vainement contre le trouble amoureux. Voilà tout. Simple détour pour nous faire mieux avaler ces couleuvres : l'invite au vomissement de nos semblables, le découragement de vivre avec eux. Dans ce marais de petite bêtise, de petite laideur, à peine relevées par la méthode d'un jeune cynique, rien ne saurait nous sauver de la nausée.

De *Poil de Carotte*, il existe une première version. *Les Cloportes*, roman posthume. *Poil de Carotte* force la note. Presque classique à force d'être nouveau dans l'extrême exactitude morale, et quelque valeur générale qu'il atteigne par sa singularité, on se demande tout de même s'il n'a pas déformé le caractère de l'enfance en fabriquant de la souffrance trop exceptionnelle : ce qui, en fin de compte, diminuerait sa portée humaine.. *Les Cloportes* se montraient plus complaisants à la diversité de la vie. Quelques scènes, notamment celle où Françoise laissait voir son cœur charmant, sont d'un Renard qui ne rentre pas son émotion, le personnage a disparu dans le livre refait : Renard l'a-t-il trouvée romantique ? Le premier livre, en outre, développait les caractères du père, de la mère, de la vieille servante ; l'enfant méconnu, au contraire, perdait un peu de son relief, du seul fait qu'il se chargeait lui-même du récit. Tout cela composait un vrai roman, et plus près du réel que *Poil de Carotte*. Seulement, c'était moins Jules Renard. Ce n'était pas l'étonnante série de pointes sèches qui a prévalu, réalité saisie dans des traits qu'on dirait d'un La Bruyère étroit et dur. On découvre, par cet ouvrage de jeunesse que l'auteur ne publia point, combien tenacement, cruellement, il a ensuite forgé, trempé, limé. Bien sûr, une capacité de sentir et de s'attendrir se tenait en réserve chez le pauvre garçon aux cheveux mal nés, elle menace à plusieurs reprises de faire source et de jaillir. Mais M. Lepic a pris soin d'avertir : « Essai de prendre le dessus, dit-il à son fils, étouffe ta sensibilité et observe les autres, ceux mêmes qui vivent le plus près de toi ; tu t'amuseras, je te garantis des surprises consolantes. »

Jules Renard s'est amusé amèrement, ne s'est pas consolé, mais il a observé, découvert, toute sensibilité muselée... « Ah ! j'aurai bien regardé ! » se réjouissait-il avec une satis-

faction orgueilleuse Hypersensible, il a raillé sa propre émotion. Il a eu peur de l'envolée Il s'est méfié de la poésie. La fumée qui monte des toits, quand il revient au village un jour d'hiver, ne lui remémore rien de Du Bellay : « Quelques rares cheminées fument, écrit-il, les autres fument sans doute à l'intérieur .. » Une pique ! Le voilà bien. A force d'avoir contenu son cœur, ce cœur n'a plus pu s'épancher qu'en minces, très minces filets, le long du rictus d'une bouche en lame de couteau.

Il n'a pas moins surveillé et contraint son expression. Aucun bavardage, les transitions supprimées, la pratique du raccourci. Renard encercle tout être et toute chose dans des contours qui cernent, qui isolent, implacablement. Dans l'objet le plus inerte comme dans l'homme, il enferme un égoïsme

Au terme de cet effort de discipline, un beau jour, il s'est retrouvé paysan tanné d'âme comme de visage, appliqué à fouiller ce qu'il connaissait le mieux et qui avait l'avantage de rester primeur littéraire : les gens de la campagne Il a mis alors sa conscience littéraire à les traiter comme des billes de bois. Les ayant choisis entre les plus secs et racornis, il a taillé au plus ras leur étroitesse de vie âpre et immobile. *Le Vigneron dans sa vigne* (1895), dédié à Lucien Guitry, « homme des champs », et où d'ailleurs on ne voit ni vigneron ni vigne, est un des témoignages les plus observés, les plus narquois, les plus gentiment ironiques dont nous disposions sur le village français, ses vieux, ses piliers d'auberge, ses chasseurs, ses bêtes et le coq du clocher. Avec *Les Philippe* (1898), surtout avec *Ragotte* et *Nos Frères farouches* (1908), on a affaire à des jardiniers et des ouvriers de village, à des travailleurs en journée, qui certes portent dans le cœur et dans le cerveau plus de choses qu'ils n'en ont l'air, mais qui, soit pudeur, soit méfiance, soit incapacité de s'exprimer (et sans doute tout cela à la fois), n'en laissent rien passer à l'extérieur. L'auteur, quand il les fait parler, ne se croit jamais obligé d'écorcher le français et de déformer les mots, Dieu merci. « On peut donner le ton des paysans sans faute d'orthographe », a-t-il déclaré (*Journal*). Il n'en est pas moins vrai que ces gens, les uns avec les autres, si parfois on leur devine des sentiments délicats, ne font jamais entendre que paroles brutales. D'une sordide pauvreté, ils mènent des

jours rugueux et sales, recroquevillés, têtus, aigris... Renard disait bien : « Nos frères farouches. »

Il y a quelque chose de curieux, c'est que Jules Renard en est venu à ne plus se rendre compte de l'emprisonnement auquel il condamnait la vie. A preuve ces quelques mots de son *Journal* : « Buffon a décrit les animaux pour faire plaisir aux hommes; moi, je voudrais être agréable aux animaux mêmes; je voudrais, s'ils pouvaient lire mes petites *Histoires naturelles*, que cela les fit sourire... » Or, relisons-les, nous. De la sympathie, exactement par trois fois, quand il est question des perdrix tuées par le chasseur, de la vache malade, des arbres. Mais voilà tout. Le reste du temps, quelle moquerie, quel doigt sur la plaie ! Et puis, combien de gestes de liberté dans cette ménagerie ? L'auteur maniaque a vu et noté ses chères bêtes comme des mécaniques, il a décrit le jeu des ressorts, avec une extraordinaire suffisance d'écrivain. Que serait-ce, s'il n'avait pas voulu leur faire plaisir ? En somme, il les maltraite comme de simples humains. On voit qu'il est parti à la chasse des observations, à la chasse du motif. Il a tué la nature, puis l'a mise en conserve littéraire.

Très agréablement, d'ailleurs, et en lui gardant un haut goût. C'est souvent, en art, par des moyens détournés qu'on fait le plus ressemblant. Renard a fait ressemblant par le moyen de l'image. Lui qui empruntait volontiers ses façons de penser, il tenait à ses propres façons de sentir et, nettoyé de souvenirs livresques, happait les sensations comme des papillons. Aussi trouvait-il l'image neuve, toute pure découverte, et qui fixe un trait fondamental. — « Dans la campagne muette, les peupliers se dressent comme des doigts en l'air, et désignent la lune. » La vieille Honorine pleure : « Elle ne pleure pas des larmes, mais comme les bords d'une source à sec, les plis de sa face terreuse s'écroulent les uns sur les autres. » L'humour de Renard aime surprendre, il court un risque, quelquefois trop grand. Est-ce que la puce est vraiment « un grain de tabac à ressort » ? Le torpilleur là bas sur l'horizon fait-il nécessairement penser à un « gros cigare » ? Sans conteste, le papillon cesse de se ressembler et s'engluie dans la charade précieuse lorsqu'il devient « ce billet doux plié en deux » qui « cherche une adresse de fleurs ». Voilà le péril, Renard y a glissé plus d'une fois. En revanche, il lui est arrivé de se hausser, ne refusons pas de l'écrire, à l'image homérique,

par exemple avec ces engrais naturels qui « fument par les champs comme des chevaux dételés »...

Mais un péril plus grand encore est tombé sur Renard, et venu aussi de l'image. Celle-ci prend trop d'importance, elle arrête les phrases, elle immobilise le récit : ce qui n'arrive jamais chez les grands maîtres Renard se regarde écrire.

C'est dans son *Journal* que cette faute gêne le moins et ce *Journal* restera sans doute son ouvrage capital. Et puis, si l'on veut pénétrer dans l'atelier de Jules Renard, s'installer à ses établis et fourneaux, et par surcroît le suivre dans toutes ses chasses non seulement à la matière littéraire, mais à la réputation, à la réussite matérielle, au bonheur, enfin entendre son perpétuel soliloque intérieur, d'une sincérité harassante, si belle expression d'écrivain et si terrible témoignage d'homme de lettres, il faut lire le *Journal*. On y trouve à chaque page une source de l'œuvre entière, car il y a peu d'œuvres qui sortent si directement d'une vie inscrite au jour le jour sur le livre de raison et de style. On y trouve aussi le citoyen et le maire radical-socialiste d'un chef-lieu de canton.

L'œuvre nette et méticuleuse de Jules Renard désigne un réaliste psychologique d'une vérité sans bavure et sans fraude, mais étroite, aigre et qui n'a pas cessé de se ratatiner. Renard n'est pas un grand esprit, il a le nez sur les choses, il donne une impression de solitude triste et d'amertume satisfaite d'être amère. Il durera, mais dans un coin de notre littérature où il faudra peut-être aller le chercher.

En attendant, notre siècle l'a déjà utilisé, a fait un sort à sa désinvolture froide, que le calembour guette et parfois saisit, prompt comme tout son art. Ce serait une erreur de chercher l'effet de son influence chez un auteur entre autres, Giraudoux par exemple. Mais l'influence ne se peut nier dans ses effets généraux. Elle est considérable. Renard est l'écrivain qui a le mieux entretenu la peur d'être dupe qui vient du haut du xix^e siècle. Rattachons-lui aussi une certaine façon d'être inattendu dans l'exact. Et cela conduit tout droit à cet humour décanté, incisif, sec et dur, très francisé, que notre littérature contemporaine s'administre comme une médecine.

III — BOYLESVE ET REBELL

Quelle réserve, quelle pudique élégance, quelle audace cachée dans les débuts de René Boylesve ! Il n'adhéra à aucun groupement, ne se mêla à aucune camaraderie. Il signait ses premières nouvelles de noms soigneusement divers, les expédiait sous enveloppe aux journaux, dont il achetait ensuite un numéro tous les jours jusqu'à satisfaction.

Il fit paraître des *Proses rythmées*, en 1891, dans *L'Ermitage*. Et bientôt, malgré le soin qu'il mit « à éviter autant que possible de se faire connaître », comme le lui a dit Henri de Régnier en le recevant sous la Coupole, une élite de lettrés attentifs se rassembla autour d'un livre, *Le Médecin des Dames de Néans*, pour lequel l'épithète « exquis » doit reprendre tout son sens latin.

Le Médecin des Dames de Néans était dédié à Hugues Rebell, comme les *Chants de la Plume et du Soleil* de Rebell furent dédiés à René Boylesve.

Les deux jeunes gens s'étaient rencontrés en 1892, l'un rentrant d'Allemagne, l'autre venant de sa Touraine natale. Le Quartier Latin réunit ce bourgeois riche et ce bourgeois aisé, tous deux orphelins, tous deux polis et fiers, mais Rebell à l'air de moine gras, gonflé de vie, maladroit et tendre, Boylesve fier et beau, jeune Assyrien à la barbe noire et aux yeux immenses, toutefois de teint mat. Rebell en ce temps-là devenait déjà un professionnel, il secoua la nonchalance d'un Boylesve amateur, le poussant d'ailleurs au goût des cultures classiques, au dégoût de l'évolution moderne, qu'heureusement il ne le détourna pas d'observer.

René Tardiveaux, de qui la mère était une Boylesve (de vicille famille angevine), naquit le 14 avril 1867 à La Haye-Descartes, Vendômois par la lignée paternelle et de souche notariale. A sept ans, il lisait tout seul, dans un coin, le *Magasin pittoresque*. La campagne le garda jusqu'à onze ans. Mis alors en pension à Poitiers, il acheva ses études au lycée de Tours, avant de venir fréquenter quelque peu la Sorbonne, la Faculté de Droit, l'École des Sciences politiques, mais demeurant fidèle au besoin de rêver la vie dans les livres, comme font presque toujours les provinciaux doués. Ayant apporté avec lui, en lui, toute une province, il la regarda à

travers les Goncourt, à travers France et Renan, à travers le Voltaire des contes et le Montesquieu des *Lettres persanes* car voilà ses préférences de lecture

Le Médecin des Dames de Néans est un roman provincial singulièrement alerte, aéré, et piquant. Il ne peint pas un milieu, ne décrit pas des bizarreries. Il met en action une idée, des idées, avec une expérience tour à tour amusée et triste de la réalité, avec un grand sens des figures humaines, un art parfaitement naturel de conteur, rehaussé par instant d'intentions moralistes, enfin la délicieuse aisance d'un dilettante de haut goût. Il y a dans ce roman un art invisible d'animer des cœurs et des esprits, autant qu'une puissance capable d'évoquer la vie qui les porte et qui naît des tempéraments, des circonstances physiques, de cent hasards. Le style y ajoute son abondance souriante, sa riche harmonie, car si l'on devait connaître plus tard un Boylesve sobre et trié, presque contraint, l'auteur du *Médecin* entrerait dans nos lettres en jeune seigneur d'allure presque provocante.

Quant au thème, il ne pouvait étonner chez un compatriote de Rabelais, une fois passée la surprise de l'invention. Une petite ville meurt, sa société s'assoupit, toutes dames s'étiolent. Et voilà qu'un beau jour tout se réveille et se redresse, au moins pour un temps, parce que la jeune femme du trop mûr notaire a découvert sa propre beauté, la force et les agréments de son pouvoir. Telle est la merveille qu'a mûrie en toute conscience et maîtrise psychologique le diable de docteur avec l'aide involontaire d'un jeune adorateur de la nature et de ses chefs-d'œuvre, et en profitant de la péripétie d'une saison à Aix-les-Bains. Aussi voit-on se multiplier les scènes d'émoi, les épisodes d'humour, les récits voluptueux et les dialogues pleins de rêve.

Or, à travers ces jeux, l'auteur n'a pas manqué d'appeler l'attention, quoique tout à fait en sourdine, sur une tyrannie hypocrite du « convenable », qui a pesé sur la province d'il y a cinquante ans, et qui ne contribua pas peu à amollir et endormir tant d'âmes sans vraie vertu. Et au terme du livre, il a laissé percer l'amertume et le pessimisme de son ironie, quand les beaux yeux qui se sont ouverts se mettent à faire assez mauvais usage de leur frais pouvoir. Avec un peu d'attention, on eût vu émerger là, dans la cruelle déception du plus digne, dans la victoire habile et cynique

du moins digne, un Boylesve « ennemi de l'amour », comme l'a appelé M. Gérard-Gailly. Cette attitude sans illusion, la peinture de la passion amoureuse, un certain libertinage, l'évocation de notre bourgeoisie provinciale : quatre aspects du *Médecin des Dames de Néans*, quatre aspects de l'œuvre entière de Boylesve, telle que nous aurons plus loin à la considérer.

Rebell n'en sera pas absent. Nous verrons que son nom reste associé particulièrement à *La Becquée*, comme l'œuvre de Maurras et des maurrassiens s'apparente à son œuvre. Ce Nantais qui s'appelait de son vrai nom Grassal, fils d'un inspecteur des forêts, riche d'un demi-million à vingt ans, et qui voyagea en maharajah, appartenait au groupe de *L'Ermitage* d'Henri Mazel. Il se rallia à l'École romane. Il venait de peindre, lorsqu'il rencontra Boylesve, les jalousies, les haines entre amants (*Baisers d'Ennemis*) et s'apprêtait à devenir un romancier de la volupté sensuelle. Mais il avait aussi le culte de la pensée, la bataille des idées l'attirait, et il lut, un des premiers chez nous, Nietzsche. Il avait rencontré son œuvre, « comme au milieu d'une foule d'indifférents et d'étrangers on rencontrerait l'ami longtemps cherché », a-t-il écrit au *Mercur* de janvier 1895. Il la connaissait dès 1892 : n'en a-t-il jamais parlé à Maurras, si nietzschéen dans son *Chemin de Paradis* et dans toute sa résistance à ce que Rebell appelait un « bas socialisme qui menace de ruiner tout ce que nous chérissons » ? Rebell comme Maurras repoussait d'ailleurs le surhomme, ne réclamait que l'homme complet. En tout cas, bouillonnant cerveau, il a véritablement effectué dans l'épais taillis littéraire des années 92-95 une trouée d'évasion et de mâle aventure. En même temps qu'il préluda au nietzschéisme, il fit le premier grand écho à l'Américain Walt Whitman. Il entonna des hymnes à la joie et à la beauté, où éclate une fureur de paganisme dionysiaque : ces *Chants de la Pluie et du Soleil* qu'il considérait comme son chef-d'œuvre.

Pourquoi l'alexandrin et l'octosyllabe précis n'eurent-ils pas leur place au concert ? Le poète leur a préféré le plus souvent une prose lyrique, d'un rythme libre et varié, et par là, pensait-il, plus propre à exprimer des idées très particulières, disons mieux : des idées. Avec quelque adresse, en effet, qu'il ait manié le vers libre, dans des élégies apaisées

et douces comme « A la jolie morte », quelque dynamisme de versification irrégulière qu'il ait mis dans des satires sociales ou des hymnes luxurieux, il est certain qu'il eut par-dessus tout un souci d'idées, à quoi le vers se plie mal. Les idées de Rebell sont résolument hostiles à l'émeute révolutionnaire autant qu'à la pitié tolstoïste : dans sa réaction d'ardent Renaissant, Rebell va jusqu'à ne plus vouloir distinguer le mal du bien. Odieux et, en somme, tout à fait vieux jeu dans son anti-christianisme absolu, il n'en a pas moins été un des tout premiers redresseurs du courage français. Il s'est lancé dans la carrière comme le conducteur de char antique, domptant des chevaux écumants. Ensuite, perdu dans la solitude pensive qui crucifie, comme il refuse noblement de montrer ses plaies ! Avec quelle force il se reprend toujours à courir malgré tout à la fête de la nature ! Quelle passion contagieuse pour toutes les formes de la vie, du travail et de l'art, dans cet esprit partagé entre le large platonisme humain et le dévouement civique ! Car Rebell réclamait le héros, comme Barrès avait déjà fait, mais un héros plus fort et plus dur que le prince barrésien.

Mais Hugues Rebell perdit santé et fortune dans d'indignes débauches. Né en 1867, comme Boylesve, il devait mourir misérablement le 6 mars 1905, à l'Hôtel-Dieu de Paris. L'œuvre de prose qu'il a laissée se ressent-elle de tout ce qui devait conduire à ce désastre, ou bien révèle-t-elle l'infortune d'un écrivain trop enfoncé dans le passé par ses partis pris idéologiques ? Il a situé ses romans dans des décors qui les oppriment à force d'érudition historique, il a prétendu les animer d'un érotisme aujourd'hui figé. *La Nishina* (1897) est une courtisane de Venise, *La Calineuse* (1899) une courtisane moderne, *La Femme qui a connu l'Empereur*, le personnage central d'une conspiration sous le second Empire ; *Une Saison à Bara* (1901) remonte à la Rome impériale. On ne peut s'empêcher de se rappeler que Boylesve, de son côté, avait publié en 1896 *Les Bains de Bade*, conte plaisant et libertin qui se situe à la fin du Concile de Constance, en 1415, et qui visait de façon détournée à une critique ironique des prétentions doctrinaires. De tels livres, à ranger dans la séquelle de l'*Aphrodite* de Louÿs, n'ont d'original et de vivant que leur cynisme, qui les rapproche un peu du *Saint Cendre* de Maindron. Même les *Nuits chaudes du Cap Français*

(1901), d'intention sensuelle presque angoissante, n'arrive pas à brûler; c'est néanmoins le roman de Rebell à retenir, pour sa vérité singulière. Un autre livre que peut-être on choisira pour mettre à côté des *Chants* dans la bibliothèque, c'est *Le Diable est à table*. Toute une partie en est repoussante et absurde. L'apologie de la courtisane, la réhabilitation morale de Sade et quelques autres violents paradoxes font hausser les épaules. Une autre partie garde un intérêt historique; aucun écrivain n'a établi avec plus forte dialectique une doctrine des futurs fascismes : pouvoir fort, race pure. On a aussi la surprise d'y trouver l'esquisse d'un catholicisme déchristianisé dont le profil ressemble à celui que Maurras esquissait dans le même temps. Hugues Rebell, philosophe politique, a laissé encore un petit ouvrage de même inspiration, *Union des Trois Aristocraties* (de la race, de l'esprit et de la fortune).

Dans le moment privilégié de 1894, dans cette éclosion de jeunes forces, on voit se croiser les figures. Barrès et Renard ont ressenti l'émoi symboliste, Boylesve et Rebell paraissaient mis en marche par le soleil d'Anatole France. Mais Renard et Boylesve se sont attachés à la seule littérature, tandis que Rebell, bientôt brisé, et Barrès qui allait longtemps garder son élan, se lançaient à travers les agitations de la cité.

CHAPITRE III

L'ÉVOLUTION POÉTIQUE

Une fois de plus, des forces parallèles auront progressé du même pas

L'École romane rompt le cercle symboliste, tandis que des poètes maintiennent le plus sûr de l'orientation traditionnelle. D'autres prolongent au contraire, tel Samain, un Symbolisme dénatuié

En d'autres termes, voici des révolutionnaires de la réaction, des mainteneurs de hautes disciplines, des faiseurs d'amalgames. Aussi notre poésie demeurera-t-elle dans l'incertitude, jusqu'au moment où s'affirmeront deux maîtres.

L'un, Francis Jammes, sensibilité matinale, redécouvrira la vie à ses sources. L'autre, Jean Moréas, grande âme mûre, marchera vers la perfection.

Ensuite apparaîtront, Paul Fort en tête, des amalgames nouveaux, tandis que derrière Moréas s'avancera Charles Guérin. Bien entendu, tous ces acheminements s'entrecroisent souvent. Par exemple, Jammes tantôt suit et tantôt précède; Samain et Henri de Régnier se jettent en travers. Et Charles Guérin, solitaire, noue avec Jammes, autre solitaire, une amitié respectueuse, tous deux communient dans l'élégie.

I

LES POÈTES ROMANS

Jean Moréas (cf. plus haut, Poètes symbolistes français) a fait du *Pèlerin passionné* une vraie volière où se mêlent les bons becs de plusieurs époques : pastiches de notre poésie chevaleresque et courtoise, veine symboliste de chansons populaires, délicat xve siècle mêlé à des échos humanistes du xvi^e siècle, résurrection en miniature de la Pléiade amoureuse et apollinienne, tout cela très savant de vocabulaire et de coupes, mais avec la dominante d'un charme qui vient surtout de ce contraste : celui que font des mètres gracieux, libres à la façon d'un La Fontaine très moderne (les vers ne reculent pas devant le quinzième et même le dix-septième pied, se permettent l'hiatus, ne se contraignent pas à l'élision), avec une constante d'expressions archaïques. Quelques élégies qui se lamentent gravement, un glissement de coquettes sarabandes, une très fine musique de clavecin bien touché et, naturellement, un chant fixant toutes ces voix dans la même irréalité et vague patrie, trompèrent les Symbolistes. En réalité, par son *Pèlerin passionné*, Moréas s'échappait, les dépassait. Ils l'avaient mal lu. N'avaient-ils donc pas pris garde à la préface qui ouvrait le recueil, ne parlant de rien de moins que d'affranchir la poésie française des littératures étrangères, de la rafraîchir aux sources du vieux langage indigène, de tremper le sentiment d'aujourd'hui dans notre verdure d'autrefois ? Anatole France flaira l'orientation nouvelle. Il appela l'auteur du *Pèlerin* « le Ronsard du Symbolisme », et sans doute était-ce une pointe; mais le nom

de Ronsard sonnait pour une défaite de l'École qui se croyait triomphante. Et, de fait, Moréas en personne, qui avait baptisé naguère au *Figaro* le Symbolisme nouveau-né, en célébra bientôt, au même *Figaro*, les funérailles. Il écrivit : « Le symbolisme qui n'a eu que l'intérêt d'un phénomène de transition est mort. Il nous faut une poésie franche, vigoureuse, et neuve, en un mot ramenée à la pureté et à la dignité de son ascendance, c'est dans ce noble but que les poètes Maurice du Plessys, Raymond de la Tailhède, Ernest Raynaud et le savant critique Charles Maurras sont venus à moi, non en escorte, mais pour avoir trouvé dans mon *Pèlerin passionné* les aspirations de leur race et notre commun idéal de romanité » L'École romane était fondée.

C'est Maurras qui détacha Moréas du Symbolisme, puis l'en arracha par une persuasion qui sentait le coup de force. Maurras montait des bords de l'Étang de Berre; il apportait la réplique de la Méditerranée, des harmonies méridionales, des traditions latines, aux imaginations chaotiques et brumeuses du Nord. Il arriva au moment où beaucoup de poètes se sentaient las d'un lyrisme velléitaire, où le théâtre et le roman restauraient la nette et fine psychologie; au moment aussi où les amateurs de nouveauté musicale goûtèrent les premières harmonies d'Erik Satie, cet antidote du Romanisme et du Wagnérisme, cet éclat de fantaisie, ce regret d'ancienne France. On s'étonnera peut-être que les rénovateurs romans, de tendance si nationaliste, se soient groupés autour d'un poète venu de la lointaine Athènes; mais, outre que Moréas a vécu, pensé et écrit en Français, ce fut sans doute un raffinement de leur protestation et de leur espoir que de choisir pour maître et porte-drapeau un Hellène descendant de Sophocle et de Théognis. Le seul malheur, c'est que cette École romane naquit, on le voit, dans le conservatoire des vieux vocables, dans le musée des mythologies reléguées.

Maurice du Plessys (1864-1924), qui prétendait descendre des comtes de Flandre, venait de Lille par son père, du Languedoc par sa mère. Ayant touché aux bords décadents avec Bajou et Verlaine, il n'a vogué dans sa barque qu'une fois néophyte de la foi romane, car il était naturellement passionné d'ancien langage français, et cela ne s'est pas fait sans archaïsme paradoxal dans *Dédicace à Apollodore* (1891) et

dans *Études lyriques* (1896). En outre, comme Maurice du Plessys avait la passion des rythmes et, par surcroît, quelque versatilité maniaque, il se toqua un jour de Malherbe, et l'on vit éclore la *Pallas occidentale* (1909), puis un autre jour de Jean-Baptiste Rousseau, et l'on entendit les *Odes olympiques* (1922) Du faisceau d'influences dont il s'est formé un style composite, jaillissent par bonheur quelques grands vers nobles et tendres, illuminés d'un génie furtif que des scrupules d'artiste ont sans doute paralysé.

Raymond de La Tailhède, né le 14 octobre 1867 à Moissac, mort dans les Pyrénées en 1935, s'était livré à d'apparents débordements lyriques que dirigeait en réalité un ferme génie latin, mais somptueux, impérial, éloquent, un peu rhéteur, dans *Les Triomphes*, et puis, romantiquement enivré par Hugo, par Baudelaire, par Jules Tellier, il avait élevé le *Tombeau de Tellier*, une des raretés de notre trésor poétique, ce poème si troublant par ses sonorités sensuelles, et plus encore par l'individualité mystérieuse de sa douleur Mais Tellier mort en 1889, La Tailhède a perdu la direction vraie de sa vie, le Moréas roman, en deux ans, capte cette force magnifique L'article fameux de Maurras dans la *Revue Encyclopédique* a pu célébrer comme spécifiquement roman le recueil de la *Métamorphose des Fontaines* (1895) qui reste assez vide, en somme, sous sa carapace de mythologie, plein seulement d'orgueil verbal De cette aventure, par la suite, La Tailhède gardera des scrupules de travail sévère et le goût de se retrancher. Mais sur ces môles sans cesse fortifiés, il a parfois laissé revenir un flux de son génie d'antan, de son génie véritable, qui l'apparente aux romantiques et à Banville. Il parle alors un langage grand et naturel, sous le frein d'une juste contrainte, dans l'*Ode à la Victoire*, où la science se fait discrète pour chanter l'héroïsme simple, et dans telle *Oréade* de mouvement panthéistique, qui a tiré de la barbarie primitive et ramené à notre lumière tant de force terrestre et cosmique.

Ernest Raynaud (1864-1938), sans personnalité poétique mais bon versificateur et chroniqueur avisé, a été tour à tour décadent et symboliste (*Le Signe*, 1887; *Chairs profanes*, 1889), roman (*Le Bocage*, 1895); puis très composite et assez banalement traditionnel dans *La Tour d'Ivoire* (1899), *La Couronne des Jours* (1905), *À l'Ombre de mes Dieux* (1924).

Lionel des Rieux, un des morts glorieux de l'autre guerre, était venu lui aussi à l'École romane. Ce Vosgien de Château-neuf (1870-1915) a possédé son tour bien à lui, quoique marqué par l'Anthologie grecque, charmant de légèreté aérienne, pour chanter *Les Amours de Lyrissès* (1894). Ensuite, dans *Le Clœur des Muses* (1897), dans *La Belle Saison* (1906), il a réjoui d'images chaudes, fières et dignes, les thèmes de la tradition humaniste.

Charles Maurras, qui dès cette époque préparait avec Moréas l'explosion de l'École romane au cœur du Symbolisme, ne se révélera poète que beaucoup plus tard, quand il publiera *Inscriptions*, *Le Mystère d'Ulysse*, *La Musique intérieure*, de 1921 à 1925. Alors il aura dépassé l'art roman et noué bien des alliances. Maurras se plaît à transposer en français latinisant relevé de brièveté attique la poésie allusive qui chantait en lui depuis Mallarmé. Toutefois il tend toujours personnellement à pousser toutes les émotions jusqu'au contour intellectuel, et d'autre part il ne recule nullement devant la sentence didactique. Ces diverses tendances devaient aboutir à une poésie dont le léger hermétisme a beaucoup de grâce, dont les strophes abstraites et raisonnantes offrent une signifiante plénitude. Elle n'insère rien de nouveau dans la tradition : mais parmi son architecture un peu chargée, le sentiment multiplie ses sculptures, il anime figures et corps par l'ardeur, la passion et, comme dans sa prose, la lutte. Une âme virile se partage plusieurs poèmes avec une ratiocination entêtée et surtout une pensée enthousiasmée résonne en cadences heurtées ou faciles dans le cœur et jusque dans les sens.

Telle quelle, cette curieuse École romane, dont un La Tailhède fait voir le sort bon et mauvais qu'elle a jeté sur notre poésie, n'aura connu qu'un succès limité. Elle vécut brillante quatre belles années et ne s'est prolongée jusqu'à 1920 et 1930 que par provignement ou rameaux souterrains.

Si les poètes romans ont renouvelé l'erreur de leur lointain maître Ronsard, en l'aggravant, s'ils imitaient des imitations, s'ils n'évitèrent donc pas une certaine pédanterie érudite, ni dans l'expression ni dans les thèmes, ils n'en ont pas moins retrouvé et maintenu le nerf du langage poétique, comme Anatole France, dans le même temps, restaurait les

formes de notre prose, enfin, et voici peut-être le plus important, ils ont contre-balancé par une mâle vigueur active de l'esprit la passivité féminine propre à l'art symboliste. Avons-nous payé trop cher — peut-être du génie de Raymond de La Tailhède — ce bienfait ?

II

MAINTENEURS DE HAUTES DISCIPLINES

La même fonction purifiante qu'en prose Anatole France, d'autres que les poètes romans l'ont remplie : un Plessis, un Tellier surtout, un Paul Guigou peu après, et même un Angellier.

Frédéric Plessis (1851-1942) éclaira doucement, avec un regret tendre et une décence émouvante, dans *La Lampe d'Argile* (1886), l'amour grave d'un cœur lentement déchiré, qui semble chercher consolation dans la grande mélodie virgilienne. Ce Breton, devenu en esprit citoyen romain, devait ensuite produire les harmonies antiques et si personnelles à la fois de *Vesper* (1897), puis les plénitudes gnomiques de *Gallica* (1904) et de *La Couronne de Lierre* (1921).

Paul Guigou mort à trente-deux ans (1897), sauvé de l'oubli par les *Interrupta* que publièrent ses amis (1898), associait un cœur de Provence (Guigou était Marseillais), mais déjà vespéral comme par pressentiment, à un esprit instruit chez les poètes et les philosophes de Rome. Il a tiré d'une incurable nostalgie ses meilleurs poèmes, rêves poursuivis dans le réveil.

Jules Tellier (1863-1889) laisse une œuvre poétique dont les syllabes bien assemblées semblèrent ressusciter sous nos climats un Ancien. Par la pensée, cet enfant du Havre devint tout jeune, dans ses « Notes de Tristan Ncel », un Sénèque, mais chimérique, quelque peu aussi un Néron, mais épuisé de langueur. Il n'en appartient pas moins à la meilleure poésie la plus moderne, celle qui fait trembler d'élégie le lyrisme philosophique. Ses Contes, publiés dans les *Reliques*

(1890), mais que gâtent des rythmes de rhéteur, ses critiques sages mais hâtives (*Nos Poètes*, 1888) rejettent l'admiration vers les poèmes de *Brumes* (1883) à travers lesquels on croit voir, sous le plus beau front d'homme, l'orbite des yeux se creuser de douleur.. Tellier a certainement agi sur Bariès, lorsqu'ils fondèrent et dirigèrent ensemble, avec La Tailhède et Le Goffic, la revue *Les Chroniques*. N'est-ce pas dans le sens des *Chroniques* qu'allait aussi Moréas, de plus en plus orienté par l'art des « sentiments pensés » (formule de Charles Morice à retenir)² Tellier, hélas, était mort lorsque plus de cent poètes rassemblés au banquet de *La Plume*, le 3 février 1891, ont célébré l'apparition du *Pèlerin passionné*.

Auguste Angellier (1848-1911) est entré dans la réputation poétique avec *A l'Amie perdue*. Cet ancien élève de l'École Normale Supérieure où il devait rentrer comme maître de conférences, avait obtenu une chaire à la Faculté de Lille en 1893 par sa monographie de *Robert Burns*, conduite avec un grand sens de l'individualité et en réaction contre les méthodes de Taine alors en vogue. *A l'Amie perdue*, trois années après, suspendit une chaîne de sonnets au stoïcisme douloureux de deux amants qui, par devoir, ne consentent point à leur passion. Ce recueil inégal, plat et ennuyeux souvent, a fait sonner cependant quelques minutes sublimes. *Le Chemin des Saisons*, recueil de 1903, traverse une certaine banalité parnassienne, côtoie de petites constructions à la Sully Prudhomme, retrouve aussi les grandes beautés du premier recueil dans des pièces comme « Séparation », « Le vrai pardon », « In pejus ruit »... Plus tard commencera la série de « dialogues » et d'« épisodes » intitulés *Dans la Lumière antique* (1900-1909) où le poète, mué en lyrique national, célèbre la beauté des devoirs civiques avec une ardeur morale qui fait à la patrie le sacrifice évident de la poésie... Sacrifions-les à leur tour, dans nos mémoires, aux poèmes parallèles de Frédéric Plessis.

III

AMALGAMES

Heredia appartient au Parnasse, n'oublions pas que ce poète avait fait admirer ses sonnets dans les revues à partir de 1866 et qu'il montait au pinacle dès les années 1880. Or cet imagier a été aussi un assembleur de sons, ce phénix du Parnasse a montré un art du ramassé qui le rapproche de certains Symbolistes. Et pourquoi ne pas rappeler qu'il a introduit l'esprit de famille chez les muses, ayant marié une de ses filles à Pierre Louys, une autre à Henri de Régnier : deux gendres à faire scandale dans le monde des rimes sonores et des rythmes plombés ? Tout s'accorde donc pour que *Les Trophées* tiennent dans l'histoire littéraire la place d'un poncif mi-parnassien, mi-symboliste : ce poncif a impressionné toute l'époque et certainement a contribué à faire dévier le Symbolisme.

D'autres amalgames ont été réalisés grâce au Symbolisme, mais aux dépens de son développement propre, par Louys, Signoret et Samain.

1. PIERRE LOUYS.

Le jeune Pierre Louys publia dans l'éphémère revue qu'il avait fondée, *La Conque*, des poèmes qui ont formé dans la suite, en 1891, son *Astarté*, puis le même recueil un peu grossi, sous le titre de *Poésies*, en 1927, où certains sujets à la Heredia s'amenuisent sur les modèles de l'art alexandrin. Le Louys poète est un artiste pauvre de sensualité tendre, qui encombre son atelier de raretés décoratives, cependant

les dernières strophes du *Pervigilium mortis* sont extrêmement belles. Deux ans plus tard, on le découvrit traducteur de Méléagre et adaptateur de Lucien (*Scènes de la Vie des Courtisanes*). L'humanisme érotique occupa le jeune esthète de concert avec la rédaction de contes laborieux où la mythologie se prêtait à d'absconses arabesques et qui composent un ouvrage posthume, *Le Crépuscule des Nymphes*.

2. EMMANUEL SIGNORET.

Quand on se sera souvenu de Tailhade et qu'on aura joint à Louys ainsi qu'au Heredia de quelques sonnets le poète de Puget-Théniers, Emmanuel Signoret, l'équipe néo-grecque de l'époque se trouvera au complet. Signoret aurait pu devenir un grand nom, s'il eût vécu. Né à Lançon le 14 mars 1872, il est mort dans sa vingt-huitième année, ayant rédigé seul dans sa province une petite revue, *Le Saint-Graal*, et publié la valeur d'un volume de vers. Orgueilleux et sonore, il s'est adonné à un Symbolisme ronsardisant qui mêle les lys au laurier, qui unit Juliette et Cordélia à Dionysos et à Pan. Il a certes beaucoup vécu avec les Titans et les Océanides, et il en a gardé un enthousiasme panthéistique dans le cœur, sur les lèvres un délire verbal qui s'apaise souvent en mystérieuse douceur dans les poèmes de *Daphné* (1894), de *La Souffrance des Eaux* (1899), et du *Premier Livre des Élégies* (1899). Ce Provençal fut pompeux, un peu creux, mais peut-être par jeunesse présomptueuse, et il allait dans le sens du noble et du grand.

3. ALBERT SAMAIN.

Le Lillois Albert Samain, né le 4 avril 1858, très tôt orphelin de père, n'acheva pas d'études normales et se fit employé de banque. Venu à Paris, il entra dans les bureaux de la Ville, puis dans ceux de la Préfecture de la Seine, où il décida de rester simple expéditionnaire pour être plus sûr de sauvegarder sa liberté intérieure. Il lut des poèmes au Cabaret du Chat Noir, compta bientôt parmi les fondateurs du *Mercure de France* et publia en 1893 *Au Jardin de l'Infante*, qui réussit brillamment. Un long silence suivit. *Aux Flancs du Vase* ne devait paraître qu'à cinq ans de là, puis *Polyphème* en 1901,

avec *Le Chariot d'Or*. Mais Samain, phthisique, inconsolable d'avoir perdu sa mère, mourut le 18 août 1900, dans un village de la vallée de Chevreuse.

Aux Jardins de l'Infante composait une décoration habile avec du Baudelaire, du Verlaine, du Coppée des *Intimités*, avec un peu de Mallarmé et de Heredia. On y voyait les jeunes années au balcon, les mers de la tristesse, les ciels de la mélancolie, on y contemplait des nuits consentantes et des nus esthétiques; on y entendait des musiques de tziganes : bref, tout un Symbolisme des dimanches pour grand public. *Aux Flancs du Vase*, avec la ferveur d'un helléniste autodidacte, fait se promener la mode néo-grecque parmi les plus tangibles réalités de l'amour et de la nature, goûtées enfin, en quelques loisirs et vacances qu'enveloppe la clarté des beaux jours. Ensuite le poème dramatique construit sur *Polyphème* adaptera avec beaucoup d'art Chénier au goût des contemporains d'Henri de Régnier. Enfin *Le Chariot d'Or* portera des reflets de Charles Guérin.

Samain ne saurait donc être tenu pour un poète original. En vue de fixer ses émois mélancoliques et ses élans discrets, toutes ses heures d'élégie, il a extrait des styles contemporains une essence qui embaume, mais timidement, l'imagination. Samain procède du romantisme nostalgique et de la sensualité baudelairienne; il a le goût et le désir d'une somptuosité presque luxurieuse à la Gustave Moreau, par instinct de sensuel malade et faible. Dans une grande partie de son œuvre rôde l'attrait de la chair, fruit défendu et courtisane. Mais il faut être juste. Élégiacque sincère, il a connu l'émotion et parfois la transmet; son âme féminine a du charme; si le nostalgique qu'il est devient tout de suite mièvre, le solitaire fervent qu'il est aussi a su envelopper de noblesse gracieuse les menues scènes familières qu'il eut de plus en plus de penchant à peindre, non pas à la manière hollandaise, mais dans la lumière plus sèche et plus fine de Chénier. Et c'est peut-être Chénier encore qui l'entraînait dans la direction du poème philosophique. Quant à sa versification, elle est conformiste, avec des licences qui le sont aussi.

IV

FRANCIS JAMMES

Une des prières composées par Francis Jammes à trente ans se relit aujourd'hui avec une émotion poignante. Il y faisait dire à ses filles futures :

*Nous ne savons ce qui est au delà du tombeau
Mais notre père meurt comme coule de l'eau
Dans la belle clarté d'une forêt d'automne .*

Jammes est mort le 1^{er} novembre 1938 à Hasparren, dans sa demeure d'Eyhartcia, qu'il habitait depuis une dizaine d'années. Il était né à Tournay (Hautes-Pyrénées) le 2 décembre 1868, mais n'avait jamais consenti par la suite à s'y fixer. Bordeaux, Orthez, furent ses seules résidences entre l'enfance et la soixantaine. Son père, venu de la Guadeloupe, où le grand-père fut médecin, avait été amené en France pour y faire ses études, y était devenu fonctionnaire de l'Enregistrement et avait terminé sa carrière comme receveur à Bordeaux, frappé jeune encore, en 1888, par la mort. Francis, alors âgé de vingt ans, quitta la grande ville avec sa mère pour le pays béarnais.

Le lycée de Bordeaux avait eu, sous le nom de Francis Jammes, un élève excellent en botanique, en chimie, en composition française. Cependant, n'oublions pas que le gamin se fit consigner, une fois, avec ce motif : « Regarde les fleurs pendant la classe d'histoire... » C'est au lycée, pendant ou après la classe, que Francis Jammes se mit à faire des vers, réguliers, bien entendu. Mais les premiers qui comptent

datent d'Orthez, où le jeune clerc de notaire — oh, très amateur — s'entendit surtout à utiliser ses loisirs, passant une bonne partie des jours à chasser, à herboriser, à observer aussi les braves gens avec lesquels il perdait une heure chaque soir au Cercle. Quelques années coulèrent, et il noua quelques amitiés dans le voisinage, les unes modestes, les autres brillantes avec Charles de Bordeu, avec le musicien Duparc. Plus tard il a connu Samain, Gide, Charles Guérin. Mais il vécut d'abord en provincial qui s'ennuie, passionné de solitude. Pouvait-il se douter à cette époque que la bouche souriante et les joues lisses des jeunes filles éclaireraient sa vie tout entière ? Une seule, une enfant de Bordeaux, au profil pâle et pur, n'a jamais souri. Il en gardait au cœur, dès l'adolescence, le souvenir : elle fut sa muse. À cinquante ans, il ne l'aura pas oubliée ; il en situait la vision, comme Dante celle de Béatrice, aux confins de la vie et de la mort.

Jammes avait déjà publié en plaquettes, à Orthez, des vers juvéniles, lorsqu'en plein mois d'avril 1895, il fut, selon sa propre expression, « envahi » Oui, par un raz de marée lyrique. Il s'est étonné plus tard de n'être pas mort « de ce souffle dont une aile violente semblait le frapper et dont naquit le poème *Un Jour* », bientôt édité au *Mercur de France* grâce à André Gide. Lorsque *La Naissance du Poète*, *La Mort du Poète*, furent nées à leur tour, un livre se trouva fait, *De l'Angélus de l'Aube à l'Angélus du Soir*, dont les clarines sonnèrent le 7 mai 1898 dans le Paris de Samain, de Régnier, d'André Gide. Le recueil, assez insolite, s'ouvrait sur ces mots qui ne l'étaient pas moins : « Mon Dieu, vous m'avez appelé parmi les hommes. Me voici. Je souffre et j'aime. J'ai parlé avec la voix que vous m'avez donnée. J'ai écrit avec les mots que vous avez enseignés à ma mère et à mon père, qui me les ont transmis. Je passe sur la route comme un âne chargé dont rient les enfants et qui baisse la tête. Je m'en irai où vous voudrez, quand vous voudrez. L'Angélus sonne. » L'air dolent de cette inscription rappelait un douloureux état romantique avec vraiment trop d'insistance quand on savait que les campagnes du Béarn avaient ramené le poète à une belle santé. Jammes voulait surtout dire que les gens de Paris et des villes allaient voir arriver un provincial de campagne, un simple.

Ce simple disait le vieux village rempli de roses, le parc

du château et ses murs anciens, l'odeur du passé, l'étrange arrivée de l'oncle exotique parmi les jeunes filles; il disait le souvenir des familles d'autrefois, la maison fraîche, sa propreté polie et luisante, et tout autour les prairies couchées, devant les montagnes bleues, il disait aussi des amours tour à tour chastes et sensuelles. Poète de folle fantaisie, de jeunesse exubérante, mais surtout d'amour pour la vie et de bonté pour tous les êtres, on le voyait aimer la pluie et la tristesse, les bœufs et les ânes, deviner chez autrui des douleurs qu'il trouvait tristes et douces comme des chansons; doux aussi les bras de la jeune fille, doux encore les villages qui dorment au soleil.

Si le nouveau poète est gai, s'il est heureux de respirer, cependant il voit soudain la réalité vraie avec une lucidité qui chez un autre s'armerait de cruauté. Chez lui, elle s'arme de douceur. Ayant chanté la destinée d'un propriétaire agreste, il conclut :

*Il vit ainsi doucement, sans savoir pourquoi
Il est né un jour. Un autre jour il mourra.*

Jammes a étendu à tout la résignation apprise des bêtes et il y a joint sa mélancolie de solitaire qui pense quelquefois aux parents morts là-bas dans les Antilles, qui entre dans l'intimité des églises où sont venues prier des jeunes filles disparues, qui regarde toutes les beautés avec une sympathie franciscaine. Au point qu'on le soupçonne hanté par la croyance en Dieu, déjà s'abandonnant à un catholicisme suavement païen, si je puis dire, le même à peu près que celui de certains peintres pré-renaissants.

L'amour du poète pour la vie et les hommes, pour les bêtes et les fleurs des champs, pour les pauvres et les déshérités, pour toutes les douleurs animales auxquelles il s'ouvrait comme un hospice, ce ne fut pas un amour littéraire, ce fut un amour minutieux, renseigné, curieux et instruit, un amour de naturaliste et de botaniste. Aussi nous a-t-il valu les soudaines précisions, les minuties qui authentiquent un poème, les indications presque prosaïques rendues infiniment touchantes et d'ailleurs légères. Le « jammisme » réclamait pour le poète le droit de tout faire passer dans ses vers, même le râteau, même la paire de bas, même les murs d'une étude de

notaire, et toutes ces choses avec une exactitude qui, disait Henri de Régnier, « les rend visibles et palpables ». Seulement Jammes les fait fleurir en poésie neuve. Chez lui, les fruits servis sur la table, l'eau dans la carafe, c'est encore du frais univers, et c'est déjà de la communion humaine.

Ce premier recueil, extrêmement varié, où « le pauvre pion doux si sale » et « le petit cordonnier naïf et bossu » voisinent avec le « Dimanche, Sainte Virginie » et avec la fameuse rêverie : « J'aime dans les temps Clara d'Ellébeuse », ne défend-il pas assez clairement son auteur contre les parentés que ses admirateurs lui ont attribuées, imposées ? Ni le « fils de Virgile » répété tant de fois après Charles Guérin, ni le « petit-fils de Théocrite » qui ne pouvait manquer de suivre, ne me paraissent admissibles. Je ne crois pas le poète de *L'Angelus* comparable, je le vois enfermé seul dans son rural domaine. Un *La Fontaine sentimental* ? Non, lui-même s'est mieux défini en disant : « J'ai tout à la fois l'âme d'un fune et l'âme d'une adolescente. » Il aurait pu ajouter : « l'âme aussi d'un lutin, parfois ». Un lutin assez diable, car une certaine ironie narquoise et pince-sans-rire dépasse la simple taquinerie. Elle éclate à travers les sentimentalités. Le poète tout à coup s'amuse, il cligne de l'œil derrière son lorgnon. Quelquefois il a si bien emmêlé de cocasserie voulue quelques émotions de pensionnaire un peu bête, qu'on ne sait plus que penser. On se rappelle alors la fillette qu'Yvette Guilbert faisait sangloter et prier sur les planches, ingénue de dix ans, pour « le pauvre petit veau » traîné à l'abattoir.

Malheureusement il arrive que Jammes ne s'amuse plus du tout et s'entête, déplorablement sérieux, dans un parti pris d'enfantillage. Alors, un gentil petit panthéisme naïvement littéraire lui dicte des « correspondances » à attendre les très vieilles filles, un mélange de Rousseau, de Bernardin de Saint-Pierre, et de Benserade. C'est ce Jammes-là qui se veut gauche, qui s'applique à commettre de naïves maladresses et des fautes de français qu'il imagine touchantes. Cela fait partie de l'organisation de sa vie poétique : il a cru indispensable de durcir en système son ingénuité naturelle. Par là il mérite son titre de « Coppée roublard », il le mérite trop. Mais disons un Coppée élevé dans le Symbolisme, baigné dans les déliquescences et évanescences de cette école,

grandi sous ce climat qui lui a été nécessaire jusque dans la forme de ses poèmes.

Car *De l'Angélus*, pour son étonnante, scandaleuse et ravissante nouveauté, avait besoin d'une prosodie et d'une métrique aussi complaisantes que possible. Jammes accepta l'alexandrin, mais il le fit boiter, lui octroya quatorze ou quinze ou dix-sept pieds à l'occasion, lui permit des hiatus, n'eut pas l'air d'entendre les syllabes muettes non éliées à la césure, se contenta d'assonances, et toléra des vers sans rimes. Le mètre décasyllabique lui a été favorable, et aussi la combinaison de plusieurs mètres. A maintes reprises, dans la suite, il se rapprochera de la versification traditionnelle, quitte à se jeter par compensation dans des débauches de vers libres : le « Tableau d'hiver » ne reculera pas devant des vers de dix-neuf pieds, qui ne sont d'ailleurs pas heureux, ils respirent mal. Mais la facture de *De l'Angélus* avait décemment un charme irrésistible, des courbures de lianes, des mouvements d'oiseau, notamment dans certains alexandrins à césure fautive ou anormale.

Pour son style, Jammes prend nos mots de tous les jours, afin de rendre tel quel ce qu'il éprouve, directement, minutieusement. A vers libre, parler familier; à rythme alangui, langage en négligé; à coupes goguenardes, syntaxe malignement populaire. L'image abonde. Un petit monde d'images tourne en reflétant l'univers. Autres reflets : dans les sensations du présent, les sensations du passé et les sensations rêvées. Ajoutez les parfums des Iles... Ainsi l'œuvre étourdit, embaume, enivre, et le plus tendrement du monde.

Le Deuil des Primevères rassemble les vers composés de 1898 à 1900, et comprend les *Élégies*, *La Jeune Fille nue*, *Le Poète et l'Oiseau*, *Quatorze Prières*, poèmes d'amour passionné, de romantisme galant, d'élan vers la foi, enfin de cœur approfondi, coulés dans des formes particulièrement mélodieuses. Cette poésie de langueur créole, pleine de réminiscences volontaires où s'entendent Bernardin de Saint-Pierre et Desbordes-Valmore, où ont leur écho Amsterdam et Bordeaux, cette poésie de petite patrie et de nostalgie éclore « au milieu du silence éternel des prairies », quel est donc le suprême secret de son charme si prenant ? Je me demande si ce n'est pas l'élimination de tout ce qui aurait un caractère général et abstrait. Le poème devient une personne,

un visage individuel, qu'on dirait lavé par l'air ou la rosée du matin, et qui respire ou sourit ou se plaint parmi les choses que nous voyons et touchons. Qu'on se rappelle la première Élégie, le « Souris-moi pour que je ne pleure pas », le « Ma mère va descendre et te dire : Samain », et tout le largo de cette songerie, toutes ces images de la nature qui amplifient le deuil en s'y associant jusqu'à l'extase finale. .

Les Quatorze Prières respirent simplicité et pauvreté, bonté et charité. Elles montent lentement vers la foi catholique. Et pourtant un chef-d'œuvre païen va se mettre pour un temps en travers de la route, ce sera *Jean de Noarnieu* (1901). Là toutes les effusions lyriques, toutes les minuties d'observation s'ordonnent dans un poème construit en roman, et la beauté des choses — ces choses qui pour Jammes se sont mises à vivre, à souffrir, et même à consoler — ce qu'il appelle « le triomphe de la vie », vient se ranger autour de figures humaines qui ont leur réalité personnelle, leur histoire. Il faut lire tout entier ce poème unique de grâce et de force rustiques, aux larges tableaux de travail campagnard, aux raccourcis suggestifs, aux sobres et profondes mélancolies. En lui toute la beauté de la vie a passé. Il éclate de paganisme, un génie de sensualité l'inspire ..

Mais n'en devait-il pas tomber des cendres, pour ramener l'esprit du poète à cette présence de Dieu que *De l'Angélus* avait fait pressentir ? Au moment même où Jammes rassemblait les poèmes furieusement sensuels d'*Existences* — ces poèmes dont il comprit plus tard qu'on eût pu dire qu'ils étaient « un acte de démente » et pour lesquels il adresse ses excuses, dans *Le Caprice du Poète*, aux Orthéziens victimes de sa verve —, il adjoignait toutefois à ces *Existences* mêmes leur vingt et unième chapitre, l'admirable rêverie apaisée, recueillie jusque dans sa cadence, et il écrivait *Tristesse, Le Poète et sa Femme*. Rarement autant que dans ce dernier poème, la nature est entrée si à plein dans l'amour. Voilà que l'amour de la vie, prenant une ampleur patriarcale, conduisait Jammes sur les bas-côtés de la route qui va d'Hésiode à Mistral. On sort du monde de la sensation, on entre dans la soumission aux grandes lois de la vie. Après les folies éblouies et vaines de la jeunesse, c'est le tour d'une tendresse pleine, sage et entière, douloureuse à force d'être profonde, qui a dicté à Jammes quelques-uns des plus beaux

vers de la poésie amoureuse. Ces vers de *Clairières dans le Ciel* (1906) où *Tristesse* a rejoint *L'Église habillée de Feuilles*, sont de l'époque où il semble que le cœur du poète, saturé de bonté, de pitié, d'inquiétude et de bonheur, se soit rompu et ensuite répandu sur les pauvres morts paysannes et sur les joyeux mariages, sur le charme de tout, sur l'oiseau blessé, sur l'enfant qui joue, sur le réconfort du travail humain. En somme, le poète a perdu la paix, le calme. Le voilà troublé, impatient, de quoi ? « Je ne sais quelle chose encore... » Depuis longtemps la sensibilité de Francis Jammes avait pris le tour catholique. Et la foi de Paul Claudel l'assiégeait. Mais c'est en 1906, le jour de l'Annonciation, au Cayla, dans la chambre de Maurice de Guérin, qu'il dit avoir eu les yeux de son âme ouverts (*Le Caprice du Poète*). Il se convertit. Dès lors, il sentit comblé le vide qui s'était creusé dans son cœur. Il se maria. Quand il eut une fille, il l'appela Bernadette.

La foi catholique de Jammes n'est évidemment pas, du moins telle qu'elle s'est exprimée dans son œuvre, de nature à satisfaire les théologiens. C'est une foi tout ensemble de poète et de charbonnier. Il spécifie dans *Choses* que son Dieu, le « Dieu des pauvres », « celui qui fabrique une à une les feuilles », n'a excité chez lui aucun « désir d'intelligence ». Jammes entre dans la case d'un savetier, ses yeux s'ouvrent, il voit ce qu'il appelle « la conscience des choses », c'est-à-dire, en la circonstance, « le dévouement de cette flamme fumeuse sans quoi le marteau de cet ouvrier ne pourrait être un gagnepain ». Et voilà ! La religion des *Clairières* est douceur, paix, lente procession, rêverie, élimination de tourments... Et cette religion, nous la trouvons, nous lecteurs, agréable et déplaisante. C'est selon. Nous ne l'aimons guère platement dévote, banalement niaise, ainsi qu'elle s'est montrée plus d'une fois. Nous l'aimons déjà un peu mieux « image d'Épinal », telle la petite fille à l'almanach qui croit qu'il y a des marchés dans les constellations, avec des béliers, des chèvres, des poissons, et qui se dit qu'au ciel comme à l'épicerie « on pèse le café, le sel et les consciences ». Mais on l'admire et on l'aime tout à fait, apparentée au spiritualisme de Péguy ou d'un certain Hugo, ainsi qu'au catholicisme ingénument mythologique de poètes plus anciens.

Les *Géorgiques chrétiennes* paraîtront en 1912. Francis

Jammes y nourrit l'ambition de rejoindre le Lamartine des « Laboureurs ».

La déception que beaucoup d'admirateurs ont ressentie à la vue de ces centaines de distiques qui marchent lentement sur rimes plates, deux par deux, ne se peut nier, cependant cette régularité monotone convient à célébrer la vie agricole. Deux bœufs joints par le joug avancent lourdement. Ce qui est plus inquiétant, c'est, chez ces campagnards, bourgeois agriculteurs qui ont un salon, trop de vertu. Ni avarice, ni cruauté, pas plus que fatigue ni saleté. Pas la moindre malice. Père, mère, enfants, vivent unis, économes, bien entendu, ils débordent de bonté pour tous. Quel assemblage d'idylles ! Quelle antichambre du paradis ! Une épopée assurément, mais dispersée, fragmentaire. Une épopée dans laquelle l'accumulation des détails fait souvent chavirer de grands ensembles espérés. Une épopée de ton didactique, où l'on devine le maître, baguette en main, désignant des schémas au tableau noir. Les mendiants qui passent au milieu de ces gens en êtres mystérieux envoyés par les Dieux, c'est homérique de façon bien prévue. Les anges au travail, dessinés en traits de vitrail au-dessus du paysage réel, est-ce maladroite imitation catholique de la mythologie d'Hésiode ou bien enluminure ?

Ces défauts et ces vices n'empêchent point les notations d'excellent conteur en vers, ni l'imprévu unique de certains distiques, si nombreux que je n'en veux citer aucun, ni surtout la poésie jammiste toute pure et unique, telle qu'elle monte dans la « prière pour le pain ». D'ailleurs, qui a jamais dit comme ce poète des *Géorgiques* la mort des vieux, le bonheur des jeunes, les honnêtes amours, les travaux des champs, les saisons et les fêtes, et ce qu'il nomme lui-même en un grand vers :

La beauté que Dieu donne à la vie ordinaire ?

Et ces réalités baignent dans une transfiguration apaisante de la vie qui dresse ses plus hautes tours comme si la foi avait donné à Francis Jammes l'espoir d'éterniser tout ce qu'il a tant aimé.

Il est certain qu'il est arrivé par la foi à la sagesse pure d'une vie domptée, comme Moréas d'autre part y arrive

par le stoïcisme, le rapprochement s'impose à partir des *Quatrains* (1923-1925), où retentissent sourdement certains accents des *Stances*. Ce Moréas jammiste, ce Jammes hellénisé a fait entendre une note nouvelle. Les *Quatrains* reprennent, en somme, la plupart des thèmes de toute l'œuvre et chacun en condense un. C'est l'œuvre décantée mise en flacons sans défaut, eau-de-vie poétique. Avec elle, Jammes est entré dans la brigade d'assez récents lyriques qui réduisent le lyrisme à une essence.

Il demeure encore poète, le prosateur d'occasion qu'est Jammes dans ses romans, ses essais et ses mémoires. Au reste, M. le Curé d'Ozeron, homme délicieux, ne sert-il pas un Dieu qui aime les fleurs et les bêtes ? Délicieuses créoles, Clara d'Ellébeuse, Almaïde d'Étremont, passionnèrent des histoires tendres, pathétiques, hardies, où flotte un parfum vanillé, où rôde une rêverie qui tremble au seuil d'impossibles amours. Et ces visages, ces images communiquent. De même que les jeunes filles des premiers livres ont revêtu la robe de la Madone de Bigorre, comme le dit très bien M. Louis Chaigne, la Dominica du *Rosaire au Soleil* et Clara d'Ellébeuse ne sont-elles pas sœurs ?

C'est bien dommage qu'une recherche de candeur nuise à la délicieuse conception du *Roman du Lièvre*. Mais Jammes a redressé finalement cette erreur, avec un simple génie pareil à celui des fabliaux à qui il semble avoir emprunté son motif. Dans l'angoisse du lièvre, dans sa nostalgie de la terre quand il est monté au ciel, dans cet instinct que le poète partage avec lui, quelles fines précisions ! La sagesse de l'animal s'en trouve comme distillée, cette sagesse constante et parfaite qui semble le don d'une divinité. *Pomme d'Anis*, histoire de l'enfant délicieuse, boitant à peine, mais trop pour la goujaterie de tant d'humains, et de qui Jammes s'honorait d'avoir pu adoucir la honte et le chagrin ; *Ma Fille Bernadette*, rustique livre de raison, livre touchant de l'amour paternel ; enfin les autres romans quelque peu moralisateurs d'un poète en vacances, aucun de ces livres ne peut me retenir de les sacrifier aux deux nouvelles où deux jeunes filles, depuis 1899 et 1901, survivent. Oh ! pas d'illusions... *Clara d'Ellébeuse* montre une volonté tellement inutile de manquer d'art, de disperser le récit ! Et combien de ces pages relèvent tantôt du feuilleton de journal de modes, tantôt

du chromo Restauration et keapsake romantique. Les noms de ces héroïnes viennent de vieux magazines. Un halo d'irréel les enveloppe. Cependant ce travail d'une ancienne histoire d'amour tragique dans le cœur et dans l'esprit d'une jeune enfant tendre et grave, cette ardeur romanesque de l'amoureuse qui s'ignore, brûlée des souvenirs du passé dans ses impressions du présent, au milieu de jardins à l'automne, d'antiques maisons et de familles aux politesses surannées et charmantes, enfin ce suicide par courage sentimental, c'est beaucoup de poésie en prose.

Pourquoi diable Jammes a-t-il placé dans la bouche de son charmant vieux marquis Austin, ce désabusé, des discours trop lourds pour faire l'éloge de l'amour comme d'une religion naturelle et pour anathématiser les préjugés qui prétendent lui faire honte ? L'idéologie de George Sand encombre fâcheusement ces histoires, pourtant ravissantes d'intention et réussies dans l'ensemble, ces contes qui ont une odeur d'armoire à linge bien rangé, une fraîcheur de fenêtre ouverte sur les prairies, par où l'on dirait qu'une vaste innocence est entrée, une blancheur, sur laquelle n'en éclate que mieux tout à coup la pourpre d'une passion.

Il faudrait encore parler des *Mémoires* du poète (*De l'Age divin à l'Age ingrat; L'Amour, les Muses et la Chasse; Le Caprice du Poète*) éclatants de drôlerie coupée de pages émues, pleins de santé et de fermes jugements. Mais comment ? Cette longue galerie de portraits pittoresques où l'on rencontre pas mal de contemporains peints avec pénétration (Loti, Coppée, Mallarmé, Claudel, Gide, Marcel Schwob, Toulet et tant d'autres) regorge de faits littéraires, d'événements sentimentaux, de tableaux et de croquis. Voilà sans nul doute le vrai roman de Jammes, quoique entièrement vécu, ou parce qu'il l'a été.

Chaque fois qu'on se remet à lire l'œuvre de Jammes, on est frappé de sa fraîcheur, la mollesse des Iles ne lui a pas trop nui. Un peu cependant. Elle n'est pas absolument pyrénéenne; du terroir, ce n'est pas la force, la poigne qui l'étreint. Mais le bonheur d'une telle œuvre, c'est qu'elle n'a pas vieilli du tout. Elle montre mieux que jamais son étendue, ses qualités, ses chances de durée. Elle assure à Francis Jammes le titre de grand poète. Et voilà un anneau de la tradition, la vraie tradition, c'est-à-dire la série des novateurs.

Dans la lignée des poètes de la vie familière, Jammes fait belle figure après Verlaine, Hugo, Sainte-Beuve. Dans son sillage d'influence, la comtesse de Noailles lève la tête au premier rang, avec toutes les présences rêvées de sa poésie. Toulet également avec son exotisme. Et Saint-Georges de Bouhélier et les Naturistes auraient-ils pu, sans Jammes, persévérer dans leur course à la vie ardente ? D'une façon générale, la littérature française, à laquelle une cure s'imposait après le Symbolisme, doit au génie provincial et bucolique de Jammes une part importante du sang qu'elle s'est refait alors. Ce génie bonhomme lui a rendu le souvenir de l'antique bonheur de vivre dans la communion des hommes, à travers les joies de la nature.

V

HENRY BATAILLE

A côté de Jammes a sa place marquée un petit cousin germain, l'auteur de *La Chambre blanche* (1895), qui lui aussi introduisait dans la poésie tout un monde méconnu de détails quotidiens, exacts, touchants, attendrissants, une musique volontairement boiteuse de vers irréguliers, proches d'une prose flexible. Cette confiance de l'enfance fragile est d'ailleurs fervente, une des plus constamment émues qui soient, une des plus aptes à nous faire communier avec la maison, avec les heures qui passent. Cette poésie provinciale elle aussi et rustique, cette poésie de rêverie, pleine d'anciennes gâteries maternelles, se laisse aller malheureusement à la facile émotion, ou bien elle semble pressée de montrer quel raffinement on peut mettre à fuir le style. En outre, elle vit nerveuse, pleine de morbidité assez malsaine. Par là, Bataille se sépare de Jammes. Et puis sa rusticité reste bourgeoise.

Le Beau Voyage, en 1904, devait apporter une note nouvelle, car il fait de l'auteur, par surcroît, un oncle de Valéry-Larbaud, avant qui il a esquissé une poésie de bars et de paquebots cosmopolites. Bataille propose ses images modernes à l'homme qui déjà dans Lucrèce se fuyait.

Il sera resté poète jusqu'au bout, la guerre lui inspirant les poèmes de *La Divine Tragédie*, et il ne faut pas négliger tout à fait *La Quadrature de l'Amour* (1920); elle fait sentir parmi de banales mélancolies, par rares moments, et comme en échos baudelairiens, cette obsession amoureuse et passionnée qui devait serrer sa chaîne autour d'un théâtre.

Fils de magistrat, né à Nîmes le 4 avril 1872, instruit à Paris, puis élève de l'Académie Jullian, Henry Bataille jeune avait hésité entre littérature et peinture. Un échec au théâtre le jeta à la poésie, et sa première pièce jouée, *La Lépreuse* (1897) fut encore un poème, un dialogue lyrique en vers familièrement libres. Cependant elle inaugurait une carrière de dramaturge qu'Henry Bataille suivra jusqu'à sa mort (à la Malmaison, le 2 mars 1922).

VI

JEAN MORÉAS

Johannès, ou Yanni Papadiamantopoulos, né à Athènes le 15 avril 1856, fils d'un magistrat athénien, descendant de héros qui s'illustrèrent dans les guerres de l'Indépendance, a passé son enfance à Marseille, initié au français par sa gouvernante. Jeune homme, il a parcouru l'Italie et, sous prétexte de faire des études de droit à Bonn et à Heidelberg, l'Allemagne, en artiste enivré de toute beauté, en magnifique Don Juan, en buveur intrépide, en amateur d'aventures et, à peu de chose près, en ruffian. Arrivé à Paris dans sa vingt-sixième année, il devait ne le quitter jamais que pour deux courts séjours en Grèce et pour des promenades dans notre midi. Il y retrouvait le ciel de cette poésie française qu'il avait possédée dans la riche bibliothèque familiale. Il a aimé Paris comme sa patrie; plus tard, il s'est fait naturaliser. Mais que se passa-t-il dès les premiers temps de son séjour? Quel frein calma ce coursier ou quel malheur lui cassa les reins? Toujours est-il que très vite apaisé, ne songeant bientôt plus qu'à faire et à réciter des vers, il promena dès lors et jusqu'à sa fin, de café en café, et noctambule de préférence, en lissant sa moustache de palikare, une fierté plus que digne, distante, hautaine : il gardait des grâces de regard et de paroles pour de rares amis; il cachait aux autres, sous un masque de morgue insolente, une âme profonde et douloureuse.

Ayant pris de bonne heure son pseudonyme, Moréas, à la province grecque où il comptait des ancêtres, le jeune dandy introduit tout d'abord dans les clubs littéraires du Quartier

Latin, fidèle au Chat Noir montmartrois et même complice de l'esthétique de Richépin alors au pinacle, bientôt devenu le plus luxueux ornement du cercle des Zutistes, orateur du cercle des Jemenfoutistes, publia ses premiers vers en 1882 à la *Nouvelle Rive gauche*, puis donna chez Vanier *Les Syrtes* en 1884, *Les Cantilènes* en 1886. Nous avons dit le symbolisme très superficiel de ces fantaisies badines, de ces mélancolies de convention, de ces diableries surannées : elles offraient néanmoins une alternance de fermeté et de suavité, des syncope musicales, du doigté dans les ellipses, une tendre souplesse qui plie les rythmes, les fait prestement enjamber, les accentue à point; elles présentaient aussi, et surtout dans les vers qui chantent la mer, les premiers degrés d'une condensation qui rend le son noble d'une âme.

Moréas, dans la suite, a renié ses premiers poèmes. *Le Pèlerin passionné* (Cf. l'École romane) lui-même ne l'a pas satisfait longtemps. Il en trouva même très vite certaines pièces de si mauvais aloi, qu'il les détacha d'une seconde édition (1893) pour les publier à part sous ce titre significatif : *Autant en emporte le vent*. Quant au reste, il n'y pensa plus guère et reprit le cours de son évolution.

Elle se développait sur deux plans.

Sur le plan de l'inspiration, il s'avancait à la conquête de son âme, la dépouillait peu à peu de ses oripeaux littéraires, en préparait l'affranchissement. *Énone* et *Ériphyle* (1894), *Les Sylves* (1894-96), puis *Iphigénie* (1903) et *Les Stances* (1899-1901) marquent les stations de ce double chemin parallèle. On dirait que Moréas n'y a fait longtemps que des marches d'entraînement en vue d'une épreuve suprême.

Sur le plan de la versification, il possédait une expérience profonde, familière, intime des grands et des petits maîtres français. On le constate dans ses *Variations sur la Vie et sur les Livres*, et dans ses *Réflexions sur quelques poètes*, recueils d'articles, mais de prose nerveuse et sans fraude. On en trouve des preuves plus subtiles dans les variations de sa métrique et de son ton. L'inégalité des vers, le caprice des mètres, la désinvolture des rimes, le sans-façon des hiatus, enfin la fantaisie archaïque du vocabulaire caractérisaient les premières séries de poèmes. Il n'a pas renoncé à grand-chose de ces modes dans sa période romane, mais les a adossés vigoureusement à la syntaxe du xvi^e siècle. Dans la période

d'*Énone* et d'*Ériphyle*, si l'hiatus, l'apocope et le tour archaïque jouent encore, c'est moins souvent; en revanche, l'alexandrin et l'octosyllabe se mêlent aux groupes de vers inégaux, des vers réguliers passent en longues vagues et bientôt s'installent à pleins bords. En 1895, Moréas aura complètement abandonné le vers libre, s'étant aperçu « que ses effets étaient uniquement matériels et ses libertés illusoirs ». (Réponse à une enquête du *Gil Blas* en 1904.) Il disait en outre que la prosodie coutumière « a plus de noblesse, de sûreté, tout en permettant de varier à l'infini le rythme de la pensée et du sentiment ». En effet, c'est donc cette versification qui a servi d'instrument aux *Stances*, instrument traditionnel, mais moderne aussi, tel que l'ont fait à nouveau vivant et neuf « les folies mêmes des romantiques et des symbolistes » (*Variations*).

Sur le plan de l'inspiration comme sur celui de l'expression, toute l'œuvre n'a cessé de s'élever. Tout en s'ébrouant, l'auteur des premiers recueils montrait un cœur décidé à l'acceptation. Puis *Eriphyle* révéla décence et fierté dans la conception de l'amour :

... Et l'autre, quand il vint,
Il était dans sa jeunesse tendre...

Ensuite *Énone* colora son clair visage d'un très pudique désir :

Énone, tu peux...

*De grâce armer ton cou, armer ta bouche encore,
Le poli de ton teint, riche et brillante aurore,
Ton oblique regard, ae sa plus vive flamme :
Je connais mieux ainsi la pudeur de mon âme.*

Un sentiment peu à peu domine tous les autres. Dans *Le Pèlerin passionné* s'esquisse le grand retrait imposé par la vie au poète que tout a déçu déjà, mais qui n'en garde que plus délibérément la poésie pour unique souci.

Sa mélancolie, sa tristesse gagnent en fréquence et en force à travers les recueils suivants. Dans les solitudes nocturnes, traversées de la Seine à Montrouge, que respirait-il

d'autre que la feuille d'antan ? « Mon cœur est brisé depuis longtemps », a-t-il avoué, un jour de triomphe pourtant, à Athènes. Il n'osait même plus espérer dans la mort, cette « menteresse ». Quelles qu'en aient été les causes — et la discrétion de sa vie nous les a dérobées —, le désespoir fondamental de Moréas ne fait nul doute. Rejetons la notion de nihilisme, qui est barbare. Il s'agit plutôt d'un besoin de beauté, de durée, de grandeur, que la réalité humilie parce qu'ainsi l'a voulu le destin. Cette conception lui venait de l'antiquité de son pays : c'est l'*ananké*. Mais de la même patrie de son âme venait aussi la volonté de surmonter ce destin en pensée, en sentiment, en conscience. Il l'a fait. Ce fut un authentique stoïcien : un stoïcien qui ne s'est pas démenti. Lorsqu'il fut entré dans son agonie de quinze terribles jours, pour mourir le 30 mars 1910, il rayonna d'une telle résignation, il regarda la mort en face avec tant de courage, il l'accepta si simplement, « avec un air dédaigneux et un haussement d'épaule », a constaté Barrès, que tout le monde découvrit dans cette fin héroïque la sincérité, la pureté absolues du témoignage inscrit dans ses plus beaux vers.

Moréas était si nettement passé de l'état lyrique au tragique, dans la dernière saison de ses poèmes (dit R. Gillouin) qu'il voulut composer une *Iphigénie*. Il la vit représentée en 1903 seulement, le 24 août, à Orange; puis triomphante dans plusieurs théâtres de plein air et à Athènes. Maintenant le Théâtre-Français l'a inscrite à son répertoire. Traduction d'Euripide, avec des suppressions, des additions, quelques changements, mais moins ratiocinante et plus simple de lignes, *Iphigénie* est un échec. Les dialogues, versifiés non sans variété métrique, manquent trop évidemment de génie. Ils comblent les intervalles entre les chœurs; c'est aux chœurs seuls que l'auteur s'est intéressé. Mais même en eux, quelle froideur ! On dirait que cette tragédie, en passant du grec au français (à l'aide d'ailleurs, chose curieuse, d'une traduction faite par Bracke-Desrousseaux spécialement pour le poète), s'est trouvée figée, momifiée. Vraiment, toute source de vie y est tarie. Quoi d'étonnant, après tout ? Cet effort tendu, cet extrême effort conçu pour arriver à planter un drapeau au pôle anti-romantique, a fait d'*Iphigénie*, malgré certaines beautés de pensée sentencieuse et de perfection formelle, un parti pris, presque une gageure, plutôt qu'une projection de

l'âme profonde. En sorte que cette œuvre, quoi qu'en eût l'auteur, apparaît de même sorte que les précédentes, encore un exercice de virtuose. Moréas y a attaché sa volonté de victoire et sa tendresse de patriote; il n'y a pas jeté tout son sort. Sa vraie tragédie, elle existe, mais ailleurs. Elle existe exactement dans le déroulement de sa vie et dans l'expression accomplie que nous en gardent *Les Stances*, dont les livres I et II ont été composés dans le même temps qu'*Iphigénie*. Et toute l'œuvre conduit aux *Stances*. Celles-ci s'élèvent dans l'œuvre de Moréas et dans la poésie contemporaine comme un palais de Claude Lorrain, face au soleil couchant sur la mer.

Les premières datent du retour du voyage grec de 1897, à l'automne. Deux livres parurent en 1899, quatre autres livres en 1901. Le *Figaro* donna huit stances nouvelles en 1913, qu'un septième livre posthume a recueillies en 1920 seulement avec toutes celles écrites de 1901 à 1905.

Parce que *Les Stances* expriment l'âme moderne à travers Moréas vivant, la fièvre, la mélancolie, l'ardeur mutilée d'un homme et d'un siècle les possèdent. C'est le siècle de Lamartine et de Vigny, de Baudelaire et de Verlaine; et l'homme, déjà chargé de leurs harmonies les plus orageuses, tantôt ressasse le malheur qui l'a nourri, tantôt se forge un courage et s'arme intérieurement dans la douleur. Il ne s'agit plus là de pureté attique desséchée, mais de blessures et de sang tout frais. C'est une souffrance d'aujourd'hui, vraie, incurable; et c'est le martyr d'une âme capable de s'égaliser en malheur au Romantisme le plus poignant, que l'antique stoïcisme de Moréas a marqué de son sceau. Seulement il l'a dramatisé avec la virilité d'un Sophocle. Il l'a dressé en Sunium de la poésie. Ses œuvres antérieures étaient des morceaux dispersés, des plaintes et des espoirs qui s'égrènent. *Les Stances* déclanchent le dénouement d'une tragédie dont le Poète, la Nature et le Maître des dieux sont les héros.

Aucun autre poète pourtant n'a jamais présenté des images plus simples, plus familières; la vie d'alentour les lui a fournies : des arbres, une fenêtre, les mâts d'un port, un moulin en ruine, les nuages, la nuit. Quelques-unes dont il nous surprend, le temple de Sunium par exemple, vivaient en lui comme une habitude. Mais ces réalités de tous les jours, il leur donne une âme qui parle à la sienne, il y trouve des

emblèmes pour sa méditation, il les associe à sa solitude et à sa tristesse Qui froisse le pavé ? Les « feuilles blessées » ou ses noires pensées ? Qui le trompe ? Est-ce l'amour, l'amitié ou le souffle de l'automne ? Le solitaire qui se dresse « triste et sublime » dans le vent, est-ce l'aïbre, est-ce lui-même ? La campagne de Paris, qu'il aimait de son cœur aigu, il l'évoque pleine d'avertissements, de leçons, de concordances Ainsi *Les Stances*, de la première à la dernière, faisant de lui le protagoniste du drame où tout est engagé, confèrent par là aux aspects du spectacle du monde, à toutes choses, même aux moindres, un sens humain Elles renouvellent jusqu'à la vertu des mots, rien qu'en les insérant dans leur trame : « destin », « fatal » y retentissent avec une force toute proche et des ondes illimitées

En même temps, un autre miracle s'accomplit qui achève de caractériser cette œuvre breve et densc. Surmontant son mal, ce mal devenu consubstantiel à son être, Moïéas en est arrivé à l'offrir à la Muse, comme en sacrifice; il en avait découvert la souveraine valeur d'art. Les chênes éclairés par la foudre, ou les corbeaux s'ils tournoient, ne prennent-ils pas plus de beauté ? Et quand le poète chante le malheur,

Tout autre chant n'est plus qu'un écho qui s'éteint.

D'où une reconnaissance et la fierté d'un privilège. Alors, rien n'existe plus que le prestige des beaux vers Le poète le paie de toute sa vie. Et n'est-ce pas à l'abri de ce témoignage, à la fois tranquille et déchirant, qu'il a pu organiser sa sérénité, sa conviction que la vie ne mérite ni le rire ni les larmes, et que le sage doit l'accepter en souriant ? Ainsi, les sept livres des *Stances* composent l'histoire d'un perfectionnement intérieur, élèvent un haut donjon de l'esprit, et construisent, au sommet du désespoir médité, dans l'air sublime, une raison.

Et l'art a grandi dans cet épurement. On ne sait plus si c'est l'art qui se simplifie ou l'âme qui se discipline. Il inaugurerait une époque, le poète qui ne craignait pas d'écrire avec simplicité :

Je vous vois, peupliers revêtus de lumière...

Plus de description, ni de cymbales à la Heredia, ni d'amorphes murmures. On revoyait le miracle de la simple voix humaine, messagère directe de l'esprit. *Les Stances* ouvrent de larges ciels désencombrés où passent, un à un, des nuages bien dessinés. Comme l'invention se garde libre ! Comme elle ne s'embarrasse de rien qui ne vienne servir ses desseins !... En un siècle où la somptuosité de la matière poétique était devenue malgré l'effort de Verlaine objet de culte, il est inouï qu'on n'ait pas plus généralement admiré telles visions :

*Temples, marbres brisés qui malgré tant d'outrages
Seuls gardez dans vos trous tout l'avenir levant ..*

*...comme un grand fleuve, énorme, tu t'étends,
Nuit, secrète nuit, en mon être.*

Seulement Moréas ne met pas ces éclats en valeur démesurément, ni ne les sertit à la façon de tant d'orfèvres. Mais les composant avec des beautés abstraites, il n'en tire que de brefs éclairs au travers d'harmonies. Et maintes stances, c'est le trait qui se libère en frémissant.

Comment s'est-on si mal rendu compte qu'en Moréas tout un Symbolisme s'achève ? Est-ce parce qu'il en a rejeté ce qui ne fut que tapisserie et sensationnisme honteux ? Certes, ce poète nomme l'objet. Rien de mallarméen, à ce point de vue. Mais décrit-il ? Cherche-t-il l'effet par l'éloquence ? Persuade-t-il par l'idée ? Non. Sa poésie, ce sont des pensées suggérées, des émotions communiquées comme par osmose, des sortes de « moments musicaux », dont l'harmonie monte aérienne au-dessus de toute explication. Ou, si l'on veut, Moréas a sauvé du Symbolisme une fusion très intime de l'image avec l'idée, grâce à quoi le poème s'abrège, tandis que s'amplifie l'émotion.

La leçon morale de ce chef-d'œuvre unique et sa leçon de prosodie ont exercé une influence très distincte de l'influence romane. On va en suivre les traces.

VII

INFLUENCE DES STANCES

Moréas, dans *Les Stances*, avait donc enseigné qu'il faut conduire les sentiments à leur ultime maturité pour les faire entrer dans l'ordre classique; l'essayiste Émile Godefroy a développé cette leçon dans sa *Critique de la Perfection (Vers et Prose*, juin 1906). Moréas enseignait encore que dans une telle ascension l'esthétique et la morale se tiennent embrassées. Après *Les Stances* il n'y avait plus de chances pour les excès inhumains du cœur, pour les bizarreries barbares de l'expression, et surtout, la franchise des images, la pureté des rythmes, la densité des significations tendirent à devenir des dogmes. Un mouvement irrésistible se produisit alors dans le sens d'un romantisme et d'un symbolisme décantés, purifiés, repensés et ennoblis. Et il fut bien entendu que l'antique devenait éternel.

C'est pour cela qu'il se creuse un fossé de repentir dans l'œuvre de Samain, entre *Au Jardin de l'Infante* et les recueils suivants, surtout *Le Chariot d'Or*. Dans l'œuvre d'Henri de Régnier pareillement. Et voici Charles Guérin, plein de résignation courageuse.

L'inspiration de Charles Guérin et celle de Jammes s'étaient entrelacées. Guérin lui aussi ouvrait la poésie à ces douceurs que la vie et la nature produisent dans leurs rencontres les plus modestes; lui aussi cherchait, et plus sincèrement, une candide simplicité dans les mots. Cependant les chemins des deux poètes divergèrent. Alors que Jammes faisait de sa confiance en Dieu une sorte de bonheur païen et immobile,

Guérin s'enfonça dans l'inquiétude, marcha solitairement et douloureusement à une réforme de son cœur et de son art, et enfin vainqueur, mais déchiré, épuisé, prit rang derrière le Moréas des *Stances*.

Charles Guérin n'a vécu que trente-trois ans (décembre 1873-mars 1907), plus à Lunéville, où il était né, qu'à Paris, lorsqu'il ne pérégrinait pas à travers l'Allemagne, amateur de concerts et de musées. Aussi cultiva-t-il lentement, dans le calme d'une province, son inadaptation à la réalité. Il a subi le joug du plaisir et de la passion, il a connu tout ce qui émeut jusqu'à la souffrance une sensibilité malade, mais en homme ataviquement religieux et dont la vie intérieure aspire à la chasteté et au dévouement expiatoire.

Guérin apportait le sérieux d'une plainte profonde — Mon livre, a-t-il dit,

Mon livre dédaigneux d'être un vain jeu sonore

Les sensations directes de la vie quotidienne, le sentiment de la beauté du monde familier, aux instants où elle suggère une invisible présence divine, la peur de ne pas employer des mots assez près de nous, assez heureux pourtant, bref toute une inspiration dont Jammes devait faire sa fortune, assiste aussi Charles Guérin.

Mais Charles Guérin souffrait, il souffrait de rêves insoumis, et d'une existence inégale à son cœur. Sans amour (et miné par l'idée de l'amour), sans travaux, lié seulement à sa propre errance, sans renommée enfin et rêvant de gloire, Charles Guérin nous figure bien le jeune bourgeois lettré, oisif, épuisé par le doute. Il voyait revenir sur lui tous ses désirs aiguisés par la vie, le sort lui rejetait tous ses traits et lui perçait le cœur. Le désir même en vint à renoncer, et Guérin, à la veille de la mort, n'a plus été qu'une monotonie et une lassitude qui se chantaient.

C'est donc d'une sombre et obscure retraite qu'il sortait pour aller au-devant de Francis Jammes. Ils se rencontrèrent, et Charles Guérin écrivit l'élégie si souvent imitée,

O Jammes, ta maison ressemble à ton visage...

Il faut la lire. Elle dit tout : la volupté de vivre et la détresse

du cœur dans le bonheur des choses, le tourment de se souvenir, l'effroi d'espérer, le suprême recours à l'amitié.

Mais non seulement ce désespéré, par une générosité naturelle aux poètes, et parce qu'ils savent le prix infini de toutes choses, redoutait de froisser les plus fragiles. Il conçut encore d'autres vertus et, mesurant son âme élevée au-dessus d'une société de lucre et de bassesse, il vint à imaginer une vie supérieure de virilité noble et de dévouement aux hommes. Bientôt il s'enferma dans un parti pris de haut dédain et médita de renouveler l'aventure de Vigny. Alla-t-il plus loin ? Mourut-il chrétien ? catholique même ? On l'a dit, sans preuves. Considérons du moins sa suprême poésie comme une cathédrale muette et vide, mais qui attend l'office, et lui-même perdu dans une chapelle des bas-côtés.

Voilà l'évolution morale de Charles Guérin. Il est bien remarquable que l'art se soit développé en concordance avec elle. *Le Cœur solitaire* (1898), qui exprimait une âme encore faible et incertaine de sa peine, traîne ses langueurs d'assonance en assonance. Mais il arrive déjà que le vers, sous l'aiguillon du sentiment, se soulève soudain, résonne et se répande dans l'illimité. *Le Semeur de Cendres* (1901) s'encombre d'assez fréquents prosaïsmes, et relie des fragments très beaux par des rêveries sans accent. C'est que le poète se laisse encore trop prendre aux impressions fugitives, et même au mouvement des mots. Néanmoins le miracle s'est produit. On trouve là des correspondances amplement poétiques, le lyrisme emporte enfin les choses dans telles rondes ordonnées :

*La montagne voilée ondule sur l'azur
Et lie à l'Orient les étoiles entre elles*

Nous avançons dans le recueil, et une ambition prend son élan sous nos yeux. Le poète s'efforce de ramener à soi tout ce que son esprit dispersait. Il veut que ses impressions multiples rentrent dans le sillage de son être uni ; si variées soient-elles, leur musique à peu près soumise accompagnera le chant du sentiment essentiel. Et les images se font plus brèves, plus fortes, plus originales, dans une pureté retrouvée par delà toutes les complications d'antan. Alors des harmonies irrésistibles, qu'on dirait tour à tour lourdes de silence accu-

mulé et sonores de baisers retenus, s'élèvent d'une âme pleinement recueillie.

C'est en 1905, au seuil de *L'Homme intérieur*, que Charles Guérin apparut converti à la morale du stoïcisme; les *Stances* de Moréas ayant paru, Charles Guérin les avait prises comme le meilleur des modèles. Le changement a-t-il servi son œuvre? Un Moréas a soutenu assez longtemps l'épreuve de la vie pour faire le grand seigneur vis-à-vis de sa souffrance; toutes ses douleurs, c'est-à-dire ses amours rejetées par le sort et blessées, font un grand poids humain.. Mais Guérin, jeune encore, a surtout souffert de son rêve : ne risque-t-il pas d'étouffer en lui, ou plutôt de durcir et de dessécher l'être sensible qui pleurerait si naturellement?

En effet, la poésie de *L'Homme intérieur* alla se refroidissant, à mesure que s'y marquait davantage l'influence esthétique et morale des *Stances*. Certains vers s'immobilisaient dans une glace secrète. D'autres, plus ardents, restaient impuissants à s'ordonner en larges poèmes ou en strophes parfaites. Peut-être même la source centrale se tarissait-elle. Car supputant son retour probable à Dieu, le poète n'émeut guère. Dans les champs couverts par la nuit il songe à l'univers et à un créateur : c'est une bien vieille songerie, et il ne la rajeunit point.

On dira donc que Charles Guérin n'a pas réalisé tout ce que promettaient son âme supérieure et les fragments incomparables qui sanglotent épars dans son œuvre. Mais il ne faudra jamais oublier qu'il a trouvé, pour chanter les amertumes et les grandeurs de la solitude, un certain nombre d'accords purs, lavés de vrais pleurs, en un moment où le monde poétique restait encore mal dépêtré des rêveries hiératiques. Ensuite, quand il abdiqua au bénéfice de son grand aîné, il y mit quelle noblesse ! Et dans l'intervalle, l'auteur du *Semur de Cendres*, le poète de l'impossible amour, a composé les plus belles élégies qu'avec celles de Jammes nous connaissions depuis Chénier.

VIII

PAUL FORT

Venu du Symbolisme, mais libéré, il devait même fonder en 1905 une revue, *Vers et Prose*, pour fortifier, en s'entourant d'amis, cette position indépendante. Entraîné à s'exprimer par images et suggestions, mais fidèle, tantôt malgré lui, tantôt volontairement, au tour le plus naturel du français, lointain descendant des trouvères, mais par tout ce qu'en aima La Fontaine, Paul Fort ne veut pas qu'il soit indifférent de naître à Reims (il y vit le jour en 1872, le 1^{er} février). Un don de sympathie le fait ami de tout. Il garde jusque dans la douleur une étonnante allégresse de chant.

Les *Ballades françaises* se présentent dans une forme amphibie : prose mesurée comme des vers, poésie typographiée comme la prose. Ajoutez l'assonance, la non-élision des syllabes muettes, l'usage de toutes les libertés sans que jamais boite la cadence, et même quelquefois le glissement au rônron. Tout cela d'ailleurs faussement facile, car Paul Fort reste inimitable. Il prétend avoir voulu, par ces dispositions métriques, « marquer la supériorité du rythme sur l'artifice de la prosodie ». Ce n'était pas indispensable. Mais, en somme, faut-il se forcer beaucoup pour admettre qu'un lyrisme sentimental et pittoresque de complainte, de romance, de pastourelle et de chanson, se soit coulé dans une forme qui parle à l'oreille plus qu'aux yeux ?

Tout le monde connaît la ballade : « Si toutes les filles du monde voulaient se donner la main, tout autour de la mer elles pourraient faire une ronde. » Ma foi, si les *Ballades françaises* se donnaient la main elles aussi, on se demande de

quoi elles ne feraient pas le tour. Commencées en 1897, ne sont-elles pas arrivées en 1940 jusqu'au trente-huitième tome ? Et quand Paul Fort dit ballades... En réalité, sous ce nom, il nous offre une prodigieuse diversité d'églogues, d'hymnes, d'odelettes, d'idylles antiques et mythologiques, de petites épopées. Quant aux sujets, en voici quelques-uns, outre ses amours : la mer et les champs, la montagne, la forêt et les villages, Paris, les dieux et les héros, de Bacchus à Jason.

Production excessive assuément, spectacle de fatras. L'anthologie que l'auteur en personne en a extraite reste encore broussailleuse, le lecteur a intérêt à s'en composer une, en cueillant çà et là dans « L'Aventure éternelle », « Tristesse de l'Homme », le « Poémier », « L'Alouette », sans oublier les paysages terriens et marins que déploient les « Hymnes » dispersés dans les tomes II, VII, IX et XIV, car une passion y brûle pour la Terre et ses formes : ce que le poète a appelé « le bercement du monde ». On rassemblera ainsi une triple série de chefs-d'œuvre : ceux où domine le terroir, ceux où respire le cœur du poète, ceux où le cœur du poète et le terroir se fondent l'un dans l'autre.

Les ballades de terroir se peuplent naturellement de rois et de princes à bruits d'armures, mais aussi de faunes et de satyres, de toutes les ombres des vieux contes (Le chevalier félon, L'infidèle, Les Amants trop fidèles); elles se décorent de bois, de rivières et de prairies, de ports d'eau douce et de péniches glissantes, d'espace et de fraîcheur, de vieux châteaux à beauté de chimère. Les aventures s'y déploient d'un coureur de routes, avec ses fuites sous l'orage, ses stations à l'auberge. Cette partie de l'œuvre se comparerait volontiers à un arc-en-ciel naissant à l'orient d'un petit panthéisme banlieusard d'aujourd'hui ou d'hier, et plongeant, à l'occident, dans une éternité où les amours répondent aux étoiles.

Et le lieu de ces étrangetés si naturelles a été bien choisi... C'est le pays unique. C'est le pays des tendres brumes de Watteau, le pays où les rivières portent des noms de saisons et de fleurs, où le moindre bourg est glorieux : d'Estrées, Chantilly, La Ferté-Milon, entre lesquels serpentent la Troène et l'Automne. C'est le pays d'Ermenonville où Gérard de Nerval allait voir Sylvie et la promener, Sylvie,

la sœur aînée des fillettes dont la danse singulière rappelle celle des filles grecques dans les îles. Le sourire de Sylvie « avait quelque chose d'athénien » : Gérard de Nerval écrit cela tout simplement et sans manquer au naturel; et il ne s'agit que d'une dentellière du Valois. Sylvie a existé réellement, l'Attique a été vivante chez nous, au centre de ce vaste horizon de forêts, sur cette terre pénétrée d'histoire, d'art et de poésie..

Paris naturellement s'y insère fort bien. N'a-t-il pas ses villages et ses jardins ? « Paris sentimental » (1902) qui, illustré par un nouveau Gavarni, ferait un joli roman de la jeunesse estudiantine, s'enveloppe d'une atmosphère que Romains, Arnoux et Carco n'auront pas encore oubliée. Quelque chose d'ailleurs en reste propre à Paul Fort, c'est que dans son Paris le bonheur des prairies est entré.

Tout de même, quand on rencontre le poète dans les soirs de la capitale, il semble presque que ce soit un fantôme : car sa personne véritable n'attend-elle pas l'aurore là-bas, à l'orée des bois d'Halatte ou sous le vert dôme de Morte-fontaine ? Que citer entre tant de souvenirs ? « Montlhéry de nos jours », ou le « Plateau des trois clochers », — (Des bois de Toury, chère, quand nous sortîmes, ce dimanche matin, sous l'averse argentine des angélus...) — ou les chaulands paresseux, ou les « Sept maisons de Jean Racine » à la Ferté-Milon, ou les « Premiers soirs à Nargis », ou la « Vieille dame de la roseraie » ?... Surprenons Paul Fort aux noces de la Seine et de l'Oise, c'est-à-dire « au plus beau lieu du monde, — ici, devant Fin-d'Oise, Maurecourt, Andrézy, Conflans-Sainte-Honorine : doux bruit font ces noms-là ! branle de cloches pour un hymen, dirait-on pas ?... »

Paul Fort a triomphé dans tous les genres apparentés à la chanson populaire, parce que, sentimental comme pas un, il reprend contre l'éternel piège les défenses de Jules Laforgue et parce qu'en outre, Champenois comme Jean de La Fontaine, il en a la bonhomie narquoise. Gérard de Nerval avait recueilli au pays de Sylvie les plus exquises et les plus fortes des paroles chantées en l'ancien temps sur de vieux airs si naturellement purs, écrivait-il, qu'ils étaient la voix profonde de cette contrée où a battu pendant plus de mille ans le cœur de la France. Paul Fort en invente ou en adapte de nouvelles, candides, malicieuses, ailées. Bien sûr,

il ne semble pas s'être fait faute, lui, d'emprunter à tout folklore; les rythmes primitifs des Allemagnes comme de la France lui ont servi : le lied comme la ronde, et la romance comme la complainte. Mais une rêverie originale refond le tout dans un air inouï. Même quand il est grave, il lui plaît de garder le mouvement, le ton, le vocabulaire, qui lui permettent de rapprocher en contraste direct et sans phrases, voire d'entremêler, les mouvements de la douleur et de la joie. Qu'on relise la « Dernière romance » :

L'amour est un songe où la mort se lève. .

Chantre de son propre cœur, Paul Fort arrive à plaire aux fervents attardés de Musset, mais s'épaule plutôt à Verlaine, son aîné, et même à un ancêtre, Villon. A leur manière, il reflète en quelques gouttes métriques une brève lueur de sentiment, la pitié pour tous les malheurs, l'âme triste qu'un peuplier console, l'allégresse renaissante, l'amour dressé contre la mort. Français sans restriction ni défiance, mais au contraire ouvert et généreux, il a noué des correspondances avec la poésie étrangère; il a réussi dans notre langue des harmonies d'intimité chères aux poètes anglais, certains accords de sentimentalité et de raillerie à la Henri Heine, ou encore de ces fantaisies qui s'envolent à travers le songe comme dans Wieland et Schiller, ou même des rêves hoffmannesques. Il mêle la mythologie nordique à l'autre, il introduit un fantastique dans sa carte du Tendre. Est-ce imitation ? Plutôt inspiration sœur. Il se voit bien, être éphémère et menu, dans le monde. Il a le sentiment profond et vif de la diversité, de la multiplicité de la vie, et il est tout prêt à s'en amuser, au besoin à travers deux larmes... Aussi son poème le plus coutumier ressemble-t-il à un récit bon enfant, à une musardise tour à tour espiègle et attristée, captant tout ce qui se présente sur le bord de la route où, dernier bohème en promenade, il regarde courir la machinerie moderne... Puis lorsque, à ses heures, ayant cheminé entre l'espoir et le regret, il arrive au bord des grands thèmes lyriques, l'amour, la beauté, la douleur, la gloire et la mort — c'est à de rares et rapides minutes —, il prend alors l'accent shakespearien, c'est à-dire qu'il fait lever d'aventures individuelle, de dialogues réels, une poésie de la destinée.

Par une magie propre au terroir que Paul Fort aura contribué à ensorceler de poésie, la gloire historique ne pouvait guère ne pas l'entêter, et cela l'a conduit à composer, sous forme de poème, un roman historique, *Le Roman de Louis XI*, devenu par la suite un drame. Car Paul Fort a fini par écrire pour le théâtre, lui qui avait commencé par en fonder un. *Les Compères du Roi Louis*, *Louis XI curieux Homme*, *Ysabeau*, *Le Camp du Drap d'or*, *La Conquête de l'Angleterre*, les *Chroniques de France*, pièces de théâtre qui demeurent des poèmes, présentent des personnages que nous connaissons depuis l'école, mêlés à d'autres que la fantaisie du poète a inventés, sur un fond d'imagerie hautement colorée. Lui-même a désigné son modèle pour *La Conquête de l'Angleterre* : *Le Roi Harold*, de Tennyson. Le reste n'est shakespearien qu'à l'extérieur, bien que le sens aigu du passé de la patrie s'y révèle. S'il est clair que l'auteur de ces pièces a posé sa candidature à la haute fonction de poète national, pourquoi donc le public de l'Odéon et du Français l'a-t-il rejetée ? Parce que cette histoire à la Dumas n'est plus de notre temps, que l'action dramatique en est nulle et qu'enfin la fantaisie du maître a sombré dans le bavardage incorporé, hélas ! à son charmant génie.

Bavardage et facilité n'ont cessé de menacer l'œuvre entière. Facile, non pour les autres, mais pour lui-même, dispersé, un peu rabâcheur, Paul Fort n'a pas ménagé autour de son œuvre et a ménagé trop rarement autour de chacun de ses poèmes cette marge de solitude et de silence qu'exige la volonté de durer. Beaucoup trop d'entre eux manquent soit de nécessité, soit de contrôle; leur lyrisme reste alors sans portée et ne franchit pas les bornes du moment. A la fin du premier livre de « *L'Aventure éternelle* », le poète a écrit : « Dites-moi quand, mes chères âmes, un dictionnaire malappris à mon nom joindra l'épigramme : Auteur diffus de trop d'écrits ? » Eh, soyons ce dictionnaire. C'est la seule façon d'expliquer pourquoi une œuvre abondante, souvent délicieuse et parfois émouvante, n'a pas poussé au tout premier plan de la poésie moderne son auteur, que néanmoins quatre cents porte-lyre désignèrent pour leur prince, au referendum organisé par le *Gil Blas* en 1912, lorsque Léon Dierx mourut.

IX

LES HARMONIES D'HENRI DE RÉGNIER

S'il est une œuvre qui puisse dessiner un graphique de l'évolution poétique contemporaine, c'est celle d'Henri de Régnier. Il n'a cessé d'harmoniser, de pacifier, d'assurer le retour au bercail. Une large tradition paraît devenir, grâce à lui, perméable à tout.

Avec *Aréthuse* (1895), le Symboliste de *Tel qu'en Songe* (1) revenait aux dieux et héros classiques; nous le devons au Méléagre que ressuscita Pierre Louys, nous le devons aux poètes romans. Mais nous le devons même à Henri de Régnier en personne, car évoquer les nymphes et les faunes, Thésée et Héraclès, Eurydice, Perséphone, cela enchantait son goût natif des nobles chants, du passé qui s'éternise, enfin de tout ce qui sait plaire à une tristesse hautaine.

Si le Chénierisme d'école s'intensifie, puis s'épanouit généreusement dans les autres séries de poèmes qui composent avec *Aréthuse* les *Jeux Rustiques et Divins* (1897), est-ce qu'*Enone* et *Erzphile* n'y sont pour rien? N'empêche que ce recueil, où s'instaurait ce qu'on pourrait appeler le Symbolisme des Centaures, contient des réussites personnelles comme le morceau illustre du « Vase » et quelques autres aussi substantiels, les uns d'une forme pleine et pure, les autres dénoués en écharpe.

C'est malheureusement dans ce recueil qu'a fait son apparition l'insupportable balancement des vers posant leurs hémistiches à cheval sur la conjonction *et*, dont Régnier a

(1) Cf. plus haut, page 123.

fait depuis lors un des principes de sa rhétorique, cette manie ridicule atteint son comble dans les *Inscriptions pour les Treize Portes de la Ville* (*Les Jeux Rustiques et Divins*), composées de grands vers éloquents et même emphatiques à la Hérédia.

La poésie d'Henri de Régnier, à cette époque, reste un rêve de paganisme conventionnel. Cependant le livre des *Médailles d'Argile* (1900), quoique chargé encore de mythologie et d'antique histoire, réalise une sorte de plénitude mourante, avec ampleur. Régnier alors, impressionné par le Moréas conquérant de la perfection, l'est juste assez pour s'aérer, s'affranchir, et vraiment ces médailles frappées pour l'amour, pour l'héroïsme, pour le voyage marin, laissent le grand air resplendir et la personne vivante respirer. La mer de la côte de Grâce pousse son flux, la forêt normande frissonne, les jardins éclatent de fruits mûrs autour de la chère maison. La jeunesse, l'amour et la mort se font leur place concrète; de beaux adieux se disent sur la grève...

On voit la route poursuivie. Henri de Régnier avait d'abord interposé une broderie de sonorités et d'images entre sa personne et sa vie, et c'est seulement par le biais d'une illusion rêveuse et livresque qu'il faisait figure symboliste. Peu à peu, se forgea un alliage prosodique et rythmique où Parnasse et École romane se fondaient avec le Symbolisme dans un feu allumé par Jammes, Moréas et Guérin, tantôt tous ensemble, tantôt alternativement. A peu près en même temps, le poète se décidait à délaisser symboles et allégories pour aller à la vérité du plaisir, de la souffrance, des souvenirs vivants et des espoirs, tout en emportant le viatique de sa mélancolie innée... Et *La Cité des Eaux* (1902) était peut-être un but assigné à ses destins? Oh! le palais et ses jardins se muient en spectacle de musée; les dieux et les hommes s'immobilisent en statues, les eaux, les frondaisons, s'emprisonnent dans un gel de l'esprit. Néanmoins, quelle large ordonnance de grands souvenirs Versailles déployait! Versailles semble être sorti de terre pour illustrer des élégies où le lyrisme personnel palpite et vibre, où s'illuminent comme d'un soleil couchant la splendeur changeante des choses, la beauté des fleurs fragiles, les amours tendres et déçues, enfin cette éternité des dieux que l'homme sans cesse refait.

Et voilà soudain que le poète élève un plaidoyer, dans un poème d'ailleurs harmonieusement réfléchi de *La Sandale*

Ailée (1906), pour le désir avide et misérable que possède son cœur : « que tout ne soit pas vain dans le temps éternel », soupire-t-il. Ce désir emplit de désolation l'amour chanté dans plusieurs pièces de ce recueil avec une ferveur qui émeut.. Or, chose curieuse, est-ce qu'ici l'inspiration de Régnier n'a pas entendu une nouvelle voix ? Dans les poèmes d'amour, dans les rêveries d'Orient, dans l'évocation des petites villes de France, qui reconnaissez-vous au vocabulaire frais comme une rosée, à la tranquillité largement balancée de la syntaxe, aux émotions offertes comme des pommes, enfin à telles brusques sonorités nostalgiques ? Allons ! la Comtesse de Noailles... Ceci dit, *La Sandale Ailée* et *Le Miroir des Heures* (1910), qui prolonge *La Sandale Ailée* dans le même sens, s'attendrissent assez de souvenirs élégiaques, s'aggravent assez de solitude pensive pour manifester l'âme personnelle du poète. *Le Miroir des Heures* rassemble des paysages d'abattement et de regret : Rome à la glorieuse poussière, Venise dorée du reflet des temps, les jardins français et italiens, et les éternels fantômes littéraires de l'amour. On y trouve aussi des rêveries tendrement libertines quoique de grâce noble, « L'exhortation », « Elvire aux yeux baissés ».

La vie stylisée par les œuvres se confond toujours chez ce poète composite avec la vie réelle ; sa personnalité se fait jour à travers toutes les réminiscences. C'est un grand profiteur. Il s'est tissé fibre à fibre un étrange Moi de reflet et de résonance, et il embaume et magnifie le passé dans un art si commodément harmonieux que sa poésie semble politesse à l'égard de toutes les poésies.

X

LE MÉDITERRANÉISME

Le double exemple de Jammes et de Guérin, si l'on y joint celui du Verhaeren social, a suscité dans le Midi de la France une cohorte poétique formée par la nature méditerranéenne. Il faut dire qu'une individualité originale et forte s'est trouvée là, elle semblait l'attendre : Marc Lafargue n'avait-il pas publié en 1897 son *Jardin d'où l'on Voit la Vie* ? Qu'il y a une vertu dans le soleil, selon le mot de Lamartine, chaque poème de Lafargue le prouve. Ce fils de Toulouse adopté par le Roussillon (1876-1926), avec la tranquille santé d'un peintre de plein air, avec la chaleur d'un méridional non pas gras et bavard, mais musclé, mais doré, avec enfin la sagesse d'un moraliste fortifié d'Horace, a chanté des sensualités heureuses et belles dans *Les Plaisirs et les Regrets* (1919). Ce poète est artiste et sa vision est précise.

Le méditerranéisme, derrière Lafargue, se partage en divers aspects.

Celui de *L'Effort* tout d'abord. Il s'agit de cette jeune et ardente revue fondée à Toulouse par Maurice Magre et autour de laquelle tout un mouvement littéraire s'organisa. C'est là qu'ont commencé les carrières de Jean Viollis, Delbousquet, avec celle du poète et romancier des charmes landais, Henry Muchart.

Maurice Magre, toulousain (1877-1941), n'en vint pas moins à Paris pour y claironner *La Chanson des Hommes*. Il avait vingt et un ans. Bel âge pour vouloir comprendre les souffrances du peuple des travailleurs, secouer notre égoïsme devant leur tragédie, assurer une communion fraternelle

avec l'humanité. Magie exprimait ces aspirations en prince des mots et des rimes qui ne redoute pas d'être éloquent, en révolutionnaire juvénile qui menace du poing la cité. Plate-forme banale pour envolées sonores. *Le Poème de la Jeunesse*, en 1901, ne fit qu'y mettre une rallonge de goût souvent vulgaire. Une éloquence plus intérieure amplifie l'inquiétude et la perversité dans *Les Lèvres et le Secret* (1906), *Les Belles de Nuit* (1914), *La Montée aux Enfers* (1918). A travers ces recueils, la recherche fiévreuse d'une noblesse sort de l'aveu des tuititudes. Fut-ce sincère ? La preuve s'en trouve non point évidemment dans l'abondance des romans historiques, depuis *Priscilla d'Alexandrie*, qui peint les néo-platoniciens du ^{iv}e siècle, jusqu'au *Sang de Toulouse*, qui ressuscite les Albigeois; ni même dans plusieurs ouvrages sur les mythologies et les religions (*Pourquoi je suis Bonhiste*, *Magiciens et Illuminés*, *La Mort et la Vie Future*, *Le Livre des Certitudes admirables* qui poursuivent le mirage de la sagesse), mais peut-être dans l'avidité de perfectionnement spirituel qui emmena le poète vivre quelque temps au secret d'une retraite à Pondichéry, en tout cas dans les poèmes de *La Porte du Mystère* (1923) qui nous prennent humainement au charme de leur fantastique, dans ceux du *Parc des Rossignols* qui chantent un confiant apaisement.

Henry Muchart, quoique d'origine catalane, né en 1873 à Arles-sur-Tech, a commencé par faire le guet dans la guerre de *L'Effort* aux Symbolistes et au vers libre. Plus tard seulement, vers 1900, il rejoignit ses compatriotes Saisset, Orliac, Camo, au groupement catalan de la Clavellina. C'est un Parnasse froid et décoratif qui a donné ton et mouvement aux poèmes du premier recueil, *Les Balcons sur la Mer* (1901). Le second, *Les Fleurs de l'Arbre de Science* (1913) est assurément d'un poète qui a, dit-il, « vécu pour savoir ». Le troisième, *Le Miel sauvage* (1926) se ferma sur l'œuvre avec un poids de glace.

Ernest Gaubert, (1881-1945), l'auteur de *Vendanges de Vénus* (1900) et des *Roses Latines* (1907), a donné des spécimens significatifs d'inspiration sensuelle et de ronde harmonie.

Le poète le plus fin et le plus chatoyant du groupe catalan, le tendre et délicat Frédéric Saisset, né à Perpignan en 1873, était fait pour s'orienter dans le sens de Charles Guérin; toute son œuvre, depuis *Au Fil du Rêve* (1897) jusqu'au

Miroir des Songes (1928), tend à la gravité méditative. Son compatriote Antoine Orliac, né en 1880, devait ne publier qu'entre les deux guerres, mais a composé bien plus tôt, les poèmes réunis dans *L'Évasion Spirituelle*, *La Conquête du Silence*, *La Découverte de la Nuit*. Orliac a repris la recherche symboliste avec des données fournies par les sciences de la nature, il a voulu reconstruire Ghil sur la réalité la plus contrôlable. Hélas, il reste un Gustave Moreau (à qui il a consacré un livre) de la nature. *Métabolisme*, en 1921, exposera son art poétique.

Si l'on remonte vers la Provence, on retrouve à Aix le souvenir d'Émmanuel Signoret. Il vivait encore quand Paul Souchon publia ses *Élévations Poétiques*, et Joachim Gasquet ses premiers vers. Les trois poètes promènèrent leur rêverie fraternelle sur les cours somptueusement plantés de l'imposante ville Edmond Jaloux a parlé de l'« École d'Aix ». Mais Paris et Toulouse appelèrent ceux-ci, la mort celui-là. Au reste, ils différaient singulièrement de nature. Personne de plus secret que Souchon. Qui domine en cet homme du Gard, né à Laudun en 1874 ? Le Lamartinien roulant d'amples strophes pareilles à la joie et à la tristesse de son Rhône, dans les *Élévations* (1898) et les *Nouvelles Élévations* ? Ou bien est-ce le Provençal enchanté de la capitale qui, dans les *Élégies Parisiennes* (1902) et *Beauté de Paris* (1904), révèle une si grande avidité de sentir et de penser ? Mais plus tard, on le verra, nostalgique de Madagascar dans *Regrets de la Grande Ile* (1922) et occupé à dépayser sa prosodie, se priver de rimes et même d'assonnances, tout en s'assurant toujours, en bon musicien, une constante rythmique. Enfin 1923 connaîtra un Pindare antique et moderne, célébrant la beauté sportive dans *Les Chants du Stade*. De telles métamorphoses traduisent un inquiet que la vie moderne désaxe et qui a peut-être déserté sa vraie voie, la première, celle d'un noble romantisme élégiaque que le midi méditerranéen aurait peu à peu brûlé, et magnifiquement consumé. Cependant Souchon met sa plus rude fierté à avoir célébré le premier en France avec des rythmes et des rimes les jeux collectivement méthodiques du corps et leur civique vertu.

Un verbal, au pays mistralien, ce n'est pas un esprit qui se disperse dans les mots, c'est plutôt un jet de force naturelle qui se coule dans le discours et les rythmes. Tel fut Joachim

Gasquet (1873-1921), le lyrique romantique de *L'Arbre et les Vents* (1901), des *Chants Séculaires* (1903), des *Hymnes* (1918) et des *Chants de la Forêt* (1921), qui a emprunté les formes tour à tour du mouvement hugolien et d'écoles récentes pour contenir l'éloquente fougue de sa chair inquiète, douloureuse, défaite, puis consolée, mais que l'exemple éternel des cyprès, surtout dans *Le Bucher secret* (1921), stylise. La poésie n'a pas suffi à son rare dynamisme, qui lui arracha encore deux romans, *Tu ne tueras point, Il y a une Volupté dans la Douleur*, et deux drames de théâtre antique rhodanien, *Dionysos* et *Omphale*. Un ancien soldat de 1914 disait à Ambroise Vollard, qui le rapporte dans ses *Souvenirs* : « Quand ce type-là arriva, nous étions dans la boue jusqu'au ventre, on avait un de ces cafards. Il nous récita des vers de *Calendal*, ça nous a remis tout de suite l'estomac en place. Nous ne voyions plus le ciel noir, positivement nous entendions chanter les cigales. » Quelques-uns de ses poèmes aussi font chanter les cigales dans nos ténèbres.

Romantique encore, Léo Larguier, né en 1878, hésita toujours entre l'appel de l'Hugo familier et celui du Lamartine romancier en vers; à celui-ci répond *Jacques*, roman rustique très joliment artificiel. Ce poète, en effet, essaie d'accorder une nostalgie bucolique avec un vieil égoïsme de fouilleur d'antiquailles; lui sont chers aussi ses attendrissements d'adolescent prolongé. Un style de virtuose instruit, dirait-on, chez Sainte-Beuve, unifie ces inspirations dans *La Maison du Poète* (1903), *Les Isolements* (1906) et, beaucoup plus tard, *Les Ombres* (1935).

Le pays d'oc nous a donné Touny-Léris, qui substitue à son nom réel, Marcel Marchandau, né à Gaillac en 1881, celui de sa maison de Touny-les-Roses, où il vit. Les *Chansons Dolentes et Indolentes* de 1902, non moins que les *Poèmes de l'Été et de l'Automne en Fleurs* de 1926, inclinent vers Jammes; cependant la brique rose d'Albi y a jeté souvent son reflet féodal, et la critique de 1909 louait *La Pâques des Roses* comme « un livre de sagesse et de beauté. »

Roger Frêne, de son nom réel R. Fraysse, rhuthénois (1878-1940), a eu son heure chaude et féconde, puis s'est tu. Son recueil le mieux venu, *Les Sèves originaires* (1908), porte en quelques pages la puissance voluptueusement lourde d'un bel automne.

XI

L'HUMANISME

Fernand Gregh a détourné le mot Humanisme de son sens connu pour désigner un amalgame de toutes les traditions, sauf la symboliste, trop obscure, et la parnassienne, trop artiste. Il s'agissait, en fondant cette école en décembre 1902, de recommencer Hugo sur le plan d'un honorable talent. Peu de poètes y adhérèrent, on préféra collaborer à la Revue fondée deux ans plus tard, *Les Lettres*, sans se compromettre dans tant de banalité.

On se demande ce qui restait de l'œuvre même de Gregh, pourtant considérable, — de *La Maison de l'Enfance* (1897) à *Couleur de la Vie* (1927) et à *La Gloire du Cœur* (1932) —. Elle n'a rien apporté de nouveau ni en vision du monde, ni en style, ni en rythme. Gregh, en somme, continue indéfiniment *Les Contemplations* d'Hugo. Il célèbre « la beauté de vivre », et prêche l'amour de tout. Son inspiration est généreuse et personne n'aura montré plus noble amour de son art.

Vers le même temps, Adolphe Lacuzon fonda l'*Intégralisme*, doctrine qui semble faire suite au « totalisme » de Charles Cros et à la « métaphysique émue » de René Ghil.

Le cimetière des écoles nées et mortes de 1901 à 1913 aligne des noms que notre mémoire ne peut garder : le *floralisme*, l'*effrénéisme*, le *druidisme*, et tant d'autres que Florian-Parmentier, fondateur lui-même de l'*Impulsionisme*, a présentées et étudiées dans son *Histoire des Lettres françaises de 1895 à 1914*.

XII

NOUVEAUX AMALGAMES

Une direction se marquait cependant. On se ralliait, alléché, au fumet d'un ragoût à la fois réaliste, élégiaque, philosophique d'intention et tenant, pour la recette, du Romantisme autant que du Parnasse, à peine du Symbolisme. Des sentiments communément humains, des pensées de toute nature, avec doses habiles de pittoresque, de lyrisme et de raison même métaphysique, bref une sagesse mijotée, voilà sur quoi ont vécu nombre de poètes qui sans rien renouveler mais en constituant le chœur indispensable aux grands et aux rares, laisseront de beaux vers et des vers délicieux.

Alfred Mortier (1865-1937) avait en composant *La Vaine Aventure* (1894) suivi d'abord Verlaine, ensuite pris la tangente et glissé à une psychologie de l'amour assez active pour ne pas s'hypnotiser sur les problèmes d'expression. *Le Temple sans Idoles* (1909) apportait sa contribution émue et angoissée à la plainte amoureuse des hommes : le poète y frissonne d'une sorte d'effroi sentimental qui rend un homme troublé, à peine ironique, à l'autre sexe, et se mue aisément en large inquiétude spirituelle. *Le Souffleur de Bulles* (1929) apaise son désespoir lucide dans un spiritualisme d'incroyant, qui contemple avec application volontaire un ciel inventé; et l'accent de cette inspiration le fait affleurer au grand lyrisme de pensée.

André Dumas (1872-1943), rassemblé dans *Poésies*, a admiré la nature en amant qui la sent divine, puis a pleuré une fille morte avec des accents personnels.

André Rivoire (1872-1930) a consacré tous ses dons de poète à l'amour. *Les Vierges* (1895), *Le Songe de l'Avenir* (1900), *Le Chemin de l'Oubli* (1906), *Le Plaisir des Jours* (1914), plissent et déplissent un même tissu.

Jean Valmy-Baysse (né en 1874 en Gironde), à la fois journaliste littéraire, romancier du *Retour d'Ulysse*, auteur dramatique dont la Comédie Française a joué *Recommencement*, reste surtout le poète sensible, frémissant du *Temple* (1902), joliment délicat dans son optimisme de *La Vie enchantée* (1907), généreux dans son âme sensuelle du *Cœur et les Yeux* (1933).

Edmond Haraucourt (1856-1941) est l'auteur de quelques poèmes sans faiblesses, hauts et stoïques dans *L'Ame nue*, raidis d'effort et de pitié dans *L'Espoir du Monde* (1899).

La misère sociale a eu un de ses lyriques oratoires en Daniel de Venancourt.

Joseph Mélon fut pessimiste non sans accent dans son *Roi Triste* et dans *Les Grappes de la Nuit* : un néo-parnassien pénétré de Vigny.

Dans la nuance intimiste des rêveries provinciales, Henri Martineau a rempli *Les Vignes mortes* (1905) et *Acceptation* (1907) de ses regrets ironiques consolés par l'art. Pourquoi ne réunit-il pas des vers dispersés depuis lors dans les revues et qui ont groupé peu à peu les traits d'un visage de muse secrète, énigmatique, en sachant long sur la vie ? Sans doute est-il trop occupé à faire de sa revue *Le Dwan* la maison des poètes traditionalistes, mais non « passésistes », poètes élégiaques et épigrammatiques, fantaisistes ou de mélancolique sagesse. — Dans une nuance proche, Francis Éon, né en 1879 à Fontenay-le-Comte. La poésie des vers concis et des strophes bien formées, qui est la sienne dans *La Promeneuse* (1905), *Trois Années* (1907), *La Vie continue* (1919), ne le prive pas plus d'un goût sensuel des belles syllabes que de la tendresse bucolique et de la gravité élégiaque. La force d'un noble souvenir, une puissante et douce fidélité animent de leur souffle *La Suite à Perséphone* (1933).

Intimistes également, les poètes belges d'expression française, qui ont fait se joindre à travers la France les mains de Rodenbach et de Jammes : Grégoire Le Roy (*La Chanson du Pauvre*, 1907; et *La Couronne des Soirs*, 1911), Fernand Séverin (*Poèmes Ingénus*, 1899; et *Solitude heureuse*, 1908);

Pierre Nothomb (*L'Arc-en-Ciel*, 1909; *Notre-Dame du Matin*, 1912; *Porte du Ciel*, 1931). Louis Delattre est le peintre sensible des campagnes du Hainaut (*Une Rose à la Bouche*, 1896, *Marionnettes rustiques*, 1899). Français de Lille, A.-M. Gossez (1878-1940), dans *La Mauvaise Aventure* et *La Nostalgie du Ciel natal*, noua un rameau italien à son arbre wallon. Deux autres Wallons de Belgique, Thomas Braun et Louis Boumal, celui-ci dans *Poèmes en Deuil* (1910), *La Repentance Tristan* (1913), *Le Jardin sans Soleil* (1919), celui-là dans *Le Livre des Bénédiction*s (1902) et dans *Fumées d'Ardennes* (1912), ont exhaussé le lyrisme intimiste dans le ciel lamartinien.

Cependant une autre influence durait, celle de Samain.

Elle a agi sur André Foulon de Vaultx (né en 1873 à Noyon) et encouragé sa mélancolie de haut style. Dès ses premiers recueils (*Les Jeunes Tendresses*, *L'Allée du Silence*, 1904), le poète relevait d'élégance un peu monotone mais très sûre l'élégie de son aîné. C'est le Samain versaillais qu'il paraît surtout honorer confidentiellement, jusqu'aux plus récents jours, avec *La Statue Mutilée*, *Le Vent dans la Nuit* (1920), *Le Parc aux Agonies* (1924). — Léon Bocquet aussi, nostalgique comme Samain, notamment dans *Flandre* (1901) et dans *Les Cygnes Noirs* (1906), se modernise en même temps à la suite de Verhaeren, mais avec des accents assourdis, dans *Les Branches lourdes* (1910) qui fut son recueil le plus nourri de sève, puis dans *Crucifixion* (1929), visions du Nord en guerre. *Ciguës* (1938), vrai bilan d'âme, accommodera Sully Prudhomme au pittoresque des franco-belges groupés pendant tant d'années par Bocquet dans sa revue *Le Beffroi*.

Ce que Léon Bocquet a fait pour sa patrie lilloise, un poète (tué à trente-quatre ans sur le front franco-allemand en janvier 1915) l'avait commencé pour sa patrie landaise chantée dans *Au Seul de la Lande* en 1902, puis dans cette *Maison des Glycines* (1906) pleine de jeunes filles et d'airs de là-bas. Émile Despax réchauffait Virgile et Théocrite, croyait-il, disons plus exactement Jammes et Guérin, de l'expérience personnelle qu'il s'était faite d'une nature aimée. La plus juvénile élégie de France, ce fut la sienne.

Et voici Daniel Thaly, né en 1879 de parents pyrénéens aux Antilles anglaises. Ayant étudié à Toulouse, mêlé à la camaraderie littéraire de la ville, il est parti pour exercer la

médecine sous le ciel bleu de son Roseau natal, à la Dominique. Des voyages périodiques en Europe écartelèrent sa sensibilité de fin nerveux. Il sait pourtant calmer de sagesse sa nostalgie dans les nombreux recueils qui vont de *Lucioles et Cantharides* (1900) à *Chansons de Mer et d'Outre Mer* (1911) et à *Héliotrope ou les Amants inconnus* (1932). Cette poésie fluide, glissante, gazouillante, étonnamment facile et fraîche, fait s'épanouir la flexibilité créole réellement comme une fleur.

En contraste avec l'intimisme, j'évoquerai le groupe dispersé des rustiques, Arsène Vermeuouse, François Fabié, Paul Harel, Gandilhon Gens d'Armes, etc, que domine Philéas Lebesgue, maire paysan de son village de l'Oise, cultivateur endurci, mais informé par les voyages, instruit par l'étude des langues et des littératures. Forte par l'inspiration, faible malheureusement par le style, la poésie de Lebesgue est pareille à de belles semences qui risquent de ne point lever.

CHAPITRE IV

LE ROMAN D'ANALYSE

I

PSYCHOLOGUES SOCIAUX

Il faut maintenant revenir un peu en arrière, remonter un moment au temps où Tailhade, le Sar Péladan, Paul Adam donnaient leurs premières parades, alors que *Le Figaro* faisait la loi dans Paris, que les chroniqueurs avaient des duels et que l'anarchie grondait. En même temps qu'eux à peu près, des romanciers débutèrent, qui descendaient directement du Naturalisme comme Huysmans, mais tout de suite orientés différemment de leurs confrères.

C'est une série de ruades naturalistes qu'Abel Hermant lança dans Paris en 1887 avec *Le Cavalier Miserey*, qu'avait précédé *La Curieuse* de Péladan (1886) et qu'allait suivre *Sous-Offs* de Descaves (1890) dans la critique de la caserne. Mais il devait faire une carrière tellement imprévue ! Il prit l'air de Goncourt et d'Alphonse Daudet, ensuite de Bourget, enfin dégagea son originalité dans *Les Confidences d'une Aïeule* (1893) où un XVIII^e siècle ressuscité déploie sa désinvolte élégance. Avec Paul Hervieu, auteur de deux romans sociaux assez remarquables, et Marcel Prévost, conseiller des cœurs féminins, Hermant compose un intéressant trio d'annalistes de la vie française à la fin du dernier siècle et au début du présent.

Léon Daudet peut se joindre à eux, Rosny le doit. Mirbeau, leur voisin, regarde ailleurs.

I. ABEL HERMANT.

Bourgeois de Paris, comme le furent Boileau, La Bruyère et Voltaire, il y naquit le 9 février 1862. Normalien au moins

une année, poète d'un recueil (*Les Mépris*, 1883) qui montrait déjà sa nature, hautaine par l'esprit, il se sentit très vite romancier : ce fut pour faire éclater double et triple scandale : dans le monde universitaire, avec la peinture caricaturale de ce qu'il en avait entrevu (*Monsieur Rabousson*, 1884); puis dans l'armée, dans la presse et dans le pays, avec ses souvenirs qui paraissent aujourd'hui anodins, de volontariat au 12^e chasseurs à cheval (*Le Cavalier Miserey*), dans le public des lectures, par tout ce que reflète de la prostitution *Nathalie Madoré* (1888); ajoutons même dans la petite bourgeoisie d'administration, que peint *La Surintendante* (1889). Quand l'action de Bourget et de sa formule psychologique se fit sentir, ce fut dans ce qu'on pourrait appeler les sensations sentimentales de *Cœurs à Part*, nouvelles (1890), d'*Amour de Tête* (1890) et de *Serge* (1891), romans.

Hermant erra donc longtemps incertain entre les écoles et en marge des mouvements. Henri Lavedan le comparait à un pêcheur qui ne tient pas en place et jette sa ligne partout où il a vu les autres prendre du poisson. Après avoir cependant fixé son dandysme d'esprit et son bon ton un peu sec dans *Les Confidences d'une Avenue*, sur un fond d'histoire qui s'étend de la Révolution à Louis-Philippe, il se mit, de 1894 à 1900, à peindre monarques, archiducs, princesses et diplomates, en contes dialogués, fort caricaturaux, *La Carrière*, *Le Sceptre*, *Le Char de l'État*, où se trémoussent des aventures galantes, où courent des potins sur les palais royaux et les chancelleries de l'Europe, où l'auteur fait son stage d'observation tenace, de malice satirique, d'imagination libertine et de diablerie glacée.

La longue carrière de chroniqueur moraliste, de parisien implacable, de Pétrone méprisant, pincé, faussement innocent devant les énormités, allait commencer. Aucune violence, le sourire méphistophélique, et par conséquent un peu trop appliqué. Cette série s'ouvre avec *Souvenirs du Vicomte de Courpière par un Témoin*. On y trouve l'histoire de *M. de Courpière*, *M. de Courpière marié* (1904), la chronique du *Cadet de Coutras*, *La Confession d'un Enfant d'hier* (1903), suivie de *La Confession d'un Homme d'aujourd'hui* (1904). Son titre général, *Mémoires pour Servir à l'Histoire de la Société*, propose une enseignement tout à fait exacte au meilleur de l'œuvre. Car Hermant n'invente guère en matière romanesque. Il brode sur la

chronique publique, empruntant ici une aventure, là une anecdote, ailleurs l'idée d'un type, soit individuel comme Courpière, soit collectif comme le Grand Bourgeois, le Diplômé, etc... Il recrée cela dans son esprit, l'explique psychologiquement et enfin le raconte sous forme d'un récit attentif surtout aux causes et aux effets, aux traits de caractère, aux jeux souvent cocasses des états d'âme. Ses héros, plus intelligents qu'instinctifs, le rapprochent de Laclos, exceptionnellement de Stendhal. *M. de Courpière* réalise sans doute le chef-d'œuvre d'Abel Hermant. Le triste sire utilise avec une rouerie de prestidigitateur son habitude de consommer sans produire, de recevoir gages et gratifications, que le narrateur estime l'héritage pratique laissé par la noblesse royale à ses derniers représentants. Quelle maîtrise dans la réussite ! Quelle impertinence dans la tenue ! Quels entrelacs de duperies et de hautes leçons ! La merveille littéraire réside essentiellement dans le ton objectif, tranquillement historique et d'une froide ironie, sur lequel nous sont racontées les abominations de ce parasite de génie : exemple unique d'un humour admirablement francisé, témoignage moral parfaitement odieux. Est-ce Hermant, est-ce Courpière qui a perdu la dignité de sa plume dans ses dernières années ?

La série s'étend, d'une part, vers la confusion sociale à Paris, dans les deux *Confessions* et dans *Le Cadet de Contras*, d'autre part vers Cosmopolis avec *Les Transatlantiques* (1897) et *Trains de luxe* (1908), romans dialogués, celui-là franco-américain, celui-ci plus mélangé, qui ont longtemps servi aux Français de géographie politique du monde, enfin vers le plus proche passé de notre élégance dans les *Confidences d'une Biche* (1909) où le talent d'Hermant laisse percer un charme qu'on ne soupçonnait pas.

Il faudra maintenant attendre la série de trois romans intitulée *D'Une Guerre à l'Autre* (1919-1921) pour marquer une autre date aussi importante dans la carrière longue et féconde au cours de laquelle le romancier se sera plusieurs fois renouvelé. Dira-t-on que ce triptyque tourne à l'idéologie romancée ? Il s'agit toujours cependant de récits aisés, ingénieux, pimentés d'ironie. Mais ils racontent une vie de l'esprit, la marche de courants moraux, comme avaient commencé de le faire les deux *Confessions*. Dans les uns comme dans les autres de ces livres, le héros est et n'est pas Abel

Hermant. Il y fait son Henry Brulard. Intellectuel et intellectualiste, il a reçu en héritage la pensée de Renan et de Taine, il est le contemporain de France. Mais sous le nom de Philippe Lefebvre, il aura passé par Oxford, où le conduisit la nostalgie du miracle grec et où de jeunes athlètes érudits lui firent retrouver l'atmosphère socratique, à un degré parfois gênant, auprès d'un maître étrange. Par là, *L'Aube ardente* atteindra le plan international : on verra Philippe pris entre l'apôtre de la camaraderie humaine et celui de la dureté nietzschéenne. L'œuvre demeure d'ailleurs essentiellement psychologique et d'une haute psychologie très émouvante quand elle fait vivre une amitié entre deux jeunes héros de l'esprit, ou quand, dans le troisième volume, Philippe suit l'orientation intellectuelle de son fils avec le souci paternel de ce qu'ils ont encore de commun et de ce qu'ils ont déjà de différent. Il est donc à remarquer que là, par deux fois, c'est en idées que l'auteur exprime sa sensibilité, qu'on devine cependant de plus en plus vive. Rien saurait-il mieux définir son type littéraire ?

Au premier ou second stade de sa production, Hermant avait publié une idylle adolescente, *Eddy et Pady* (1895), de charme vrai. C'est cette vérité-là qu'il retrouvera, mais dans un climat quasi tragique, avec sa dernière grande œuvre, *Le Cycle de Lord Chelsea* (1923). Dans aucune autre l'émotion ne semble plus près d'emporter les barrages de l'impassibilité. L'aventure n'échappe pas au scandale, puisqu'elle est née du souvenir d'Oscar Wilde, le roman n'en est pas moins une des œuvres les plus humaines de notre temps, une de celles qui par la résonance qu'y a la destinée, se montrent le moins indignes d'un humanisme issu directement des grands Grecs. Humaniste, Abel Hermant a fait ses preuves en une multitude de chroniques qui remplissent dix volumes, à ne pas juger sur *Les Entretiens sur la Grammaire française*, mais dont le *Platon* est remarquable.

Qui sait si nous ne possédons pas en Abel Hermant notre historien et peintre de mœurs le plus large d'envergure ? Qu'on compte les mondes dont il a fixé l'image, les pays qu'il a abordés, les époques qu'il a embrassées ; il peuple cet univers de personnages fournis plus ou moins complètement par la vie réelle, mais qu'il a stylisés. On les reconnaît, comme le XVII^e siècle reconnaissait le Misanthrope.

L'art d'Abel Hermant est resté, auprès de beaucoup, incompris. C'est qu'il affecte d'user d'un appareil de pure intelligence. Assurément, puisque tout passe de lui à nous par l'esprit, voilà son public assez limité. Et c'est pourquoi il n'a pu réussir au théâtre, malgré l'observation juste et le dialogue cinglant de *La Meute* (1896) et du *Faubourg* (1899). Mais à le suivre et à le comprendre, on goûte, on déguste précisément le contraste de la forme avec la matière. c'est une façon bien piquante de tout ranger dans l'éternel. Et quand il arrive que la pointe de son style ait voulu toucher le cœur, le résultat est exquis.

2 PAUL HERVIEU.

Tranchant et cynique à ses débuts, avec *Diogène le Chien* (1882) et *La Bêtise parisienne* (1884), ayant ensuite essayé de jouer de la morbidité et de la peur dans *Les Yeux verts et les Yeux bleus* (1885) et *L'Inconnue* (1886), cette confession d'un fou, puis ayant poursuivi l'inspiration la plus perversément aventurée dans *L'Exorcisée*, Paul Hervieu, qui ne devait trouver le succès complet qu'au théâtre, fit cependant encore un double effort dans le roman, en 1893 et 1895, et cette fois heureux. Le succès, il le voulait à tout prix, fût-il de scandale. Aussi a-t-il conçu *Peints par Eux-mêmes* en véritable pamphlet romancé contre la société aristocratique, qu'il peignit ridicule et goujate, tantôt vicieuse et vulgaire, tantôt corrompue, parfois même criminelle, toujours asservie à la vanité ou au plaisir. *L'Armature* complète ce tableau; on y voit l'argent, usurpateur de la puissance sociale, polariser une triste vie aux dehors brillants, aux réalités basses et laides. L'arbitraire se sent trop dans ces satires; François de Curel, dans le discours académique qui évoque son prédécesseur, a solennellement protesté au nom de la haute société mondaine. Au reste, les deux romans offraient surtout l'intérêt de leur art, si cruel dans l'analyse. La méthode, bien que *Peints par Eux-mêmes* se développe sous forme de lettres, consiste à tout mettre en action, en propos, en contrastes. Ainsi Hervieu faisait déjà du théâtre. Cela nous épargne les descriptions, et nous vaut le contact avec l'homme intérieur, qu'isole, comme pour une autopsie, le plus sévère et le plus dur des styles.

3 MARCEL PRÉVOST.

Un romancier moraliste arrivé à la réputation par les femmes; mais qui leur a consacré, il est vrai, sa carrière. Avec *Cousine Laura*, avec *La Confession d'un Amant*, il a adapté George Sand à nos goûts d'aujourd'hui. Avec *L'Automne d'une Femme*, il a prolongé de dix ans l'âge fixé par Balzac. Et tout le reste, sauf les livres d'avant-guerre et de guerre, ce ne fut que femmes et amours.

Né à Paris (1862-1943), fils de fonctionnaire, ingénieur des tabacs à sa sortie de Polytechnique, il obtint à vingt-cinq ans un succès avec *Le Scorpion* et démissionna. Ce livre racontait une vraie histoire, contrairement à la mode régnante. Ni naturalisme, ni symbolisme, mais une vue des choses qui s'efforçait d'être exacte sans noirceur. Enfin *Les Demi-Vierges* (1894) firent grand tapage : Prévost avait créé un mot; il avait peint un effet des mœurs cosmopolites, et, après tout, faisant œuvre authentique de moraliste français, il avait analysé la « libido » avant Freud. Il devait revenir plusieurs fois aux ravages brusques des passions qui soulèvent en lames de fond l'inconscient, jamais plus ardemment que dans *Marie-des-Angoisses*. Mais cependant il montre son parti pris de conformisme dans les trois séries de *Lettres de Femmes* (1892-1897), libertinage de facile espèce. Marcel Prévost allait-il se faire tout bonnement le romancier de la jouissance confortable, du parisianisme souriant et égoïste, résolument installé dans la vie comme dans un boudoir sans style ?

Finis brusquement le temps de l'amour coupable, il entama le temps des problèmes féminins à résoudre, avec *Les Vierges Fortes* (1900), jeunes intellectuelles puritaines et socialistes, et la double série des *Lettres à Françoise* (1902-1912), lettres d'un oncle à sa nièce, depuis la dernière année de pension jusqu'au mariage : il y suggère comment élever les jeunes filles, quelles sortes de femmes former. Essai pour mettre la bourgeoisie féminine à la page.

Cet opportuniste de la littérature romanesque ne pouvait donc manquer de représenter dans *Les Don Juanes* et dans *Voici ton Maître* la société désaxée, femmes et hommes, de l'autre guerre. Ensuite, à l'époque d'une tentative de déflation générale, il devait s'adapter à la littérature de conscience avec *Sa Maîtresse et Moi*, habile transposition d'un roman

d'Édouard Rod, *La Sacrifiée*. Là s'enseigne la plus stricte morale par des détours semés de péchés et de remords : le boulevardier se fait ermite.

Le talent de Marcel Prévost était-il né pour subir d'autres métamorphoses ? Peut-être, en une période littéraire moins industrielle, se fût-il contenté d'écrire des histoires d'amour ; pour les imaginer belles, référons-nous à l'*Heureux Ménage* (1901), où le journal de Cécile Royaumeont est une de ces choses simples, franches, savoureuses que devrait utiliser la propagande morale du pays, ou bien à la jolie fiction mélancolique et touchante de *L'Accordeur Aveugle* (1905). Prévost aura eu la révélation de son destin quand il est retourné prendre force dans le milieu provincial, dans cet Albrecht d'où sortit sa lignée de propriétaires viticulteurs, dans ces petites villes, dans cette campagne solitaire où les gens, serrés de limites étroites, éprouvent des passions, des désirs, des souffrances qui les consomment. En peignant des petits bourgeois, même des métayers, même des servantes comme *Fébrone*, en sympathisant avec la charité mystique dans *La Retraite ardente* (1927), en faisant s'affronter le romanesque des âmes et la toute-puissance de la nature, dans la *Mort des Ormeaux* (1938), avec un dédain complet pour tout ce qui n'est pas rêverie, espérance du cœur, sentiment absolu, Marcel Prévost s'est enfin trouvé, là justement où personne ne l'avait jamais attendu.

4. LÉON DAUDET.

Poité par sa culture générale fort étendue et par ses études particulières à s'intéresser à toute idée qui naît et se répand, Daudet a inventé des personnages romanesques en qui la doctrine se heurte à un cœur, à un tempérament. Du choc jaillissent passions et situations toujours hardies. Mais *Les Morticoles* (1894), *Les Primaires* (1906), romans sociaux, tournent au pamphlet. La psychologie du grand intellectuel fait l'intérêt encore médiocre du *Voyage de Shakespeare* (1895), moins médiocre de *L'Astre noir*. Il est fâcheux que l'érotisme obsède l'auteur de *Suzanne* (1896) et des *Bacchantes* (1932). *Les Deux Étranges* (1900), son meilleur livre, est le seul qui nous épargne les scènes brutales conçues pour appâter un large public.

5. J-H ROSNY.

Les frères Rosny ont composé une œuvre plus unie et harmonieuse que ne le permettrait de croire tout d'abord son abondance, mais elle aura du mal à durer.

Le printemps violent et barbare de *Vamireh* (1892), de *Eyrimah*, du *Félin géant*, prolongés par *La Guerre du Feu*, romans de préhistoire où l'on voit les grands fauves se continuer dans les premières peuplades humaines et là s'apaiser en pressentiments de morale, toute cette partie de l'œuvre brûlait d'amour pour la beauté de la vie, pour la générosité de la force; et pourtant une tristesse s'insinuait dans les espérances même réalisées, une tristesse imposée au lecteur par un sentiment intense, celui de la puissance et du mystère qui entraînent tous les êtres à leur destin.

Une autre partie de l'œuvre rassemble les rêves et les calculs du monde social moderne, dans un cadre, non plus de solides connaissances livresques, mais d'information de première main. *Le Bilatéral* (1887), évocation d'utopistes qui ne tiennent jamais compte que d'une face des questions à résoudre (d'où le surnom du protagoniste qui sert de titre au volume); *Marc Fane*, psychologie des chefs révolutionnaires, première apparition dans un roman des clubs faubouriens et des meetings; *Les Ames perdues* (1899), leçon de choses à l'adresse des héros du combat social; *La Vague rouge* (1909), ou la Révolution à l'œuvre, tous ces livres montrent la vie populaire qui bout puissamment et tumultueusement. Or on y retrouve, sur le plan civilisé, le même amour, le même culte de la force généreuse, la même souffrance du cœur devant la fatalité.

C'est cet attachement, aussi passionné qu'informé, à la destinée de notre espèce le long des temps qui assure à l'œuvre entière son ampleur. C'est lui qui ennoblit et magnifie les histoires amoureuses, car les Rosny, l'aîné surtout, sont de puissants romanciers de l'amour : il existe peu de livres où Éros soit plus évidemment présent que dans *Une Reine*, *Le Chemin d'Amour*, *Amour étrusque*. C'est lui encore qui anime et soutient les auteurs dans leur romancement du grand espoir scientifique des hommes. Autodidactes, sans éducation bourgeoise et sans instruction classique, ils ont appliqué

leur curiosité aux savants, aux ingénieurs, aux hommes formés par les sciences. Ils n'ont d'ailleurs pas échappé à quelque scientisme, l'altéisme antireligieux de *L'Impérieuse Bonté* (1898) a frotté son optimisme aux fourneaux de laboratoires; et *La Charpente* fonde sur des élucubrations scientifiques le chimérique système de sa démocratie. Mais l'amour est appelé à la rescousse, avec le sentiment de la beauté, avec la flamme d'une élite humaine.

C'est en toute conscience que les Rosny ont rompu avec le Naturalisme, dont *Le Termite* (1890) fait symboliquement la satire. Non seulement une sympathie humaine transfigure les plus noires visions que leur réalisme leur a imposées, mais leurs personnages principaux sont des individualités exceptionnelles, et c'est elles qui conduisent émotions et pensées. *Daniel Valgrave*, *Le Docteur Harambur* (1904), ces impressionnants volontaires de l'amour noble, et la femme haute, secrète, surprenante, du philanthrope incertain de *L'Impérieuse Bonté*, sont des figures de la plus rare humanité. L'écrivain — c'est l'aîné tout seul — qui a inventé la fille si personnelle d'énergie et de passion qui s'appelle *Nell Horn*, et qui l'a promenade, brûlante et éclairante comme une torche, à travers l'effroyable misère de Londres, dans un récit varié et dense où la délicatesse, quand elle apparaît, crée un surcroît de puissance, cet écrivain-là a représenté une des fortes chances de notre roman.

L'optimisme des Rosny corrige donc une certaine candeur de littérateurs scientifiques et demi-savants par sa tendance héroïque. Tout un livre en fait la démonstration: *Les Compagnons de l'Univers*. Il s'agit de l'univers inédit qui remplit l'espace intersidéral. Les mondes qui le composent ont ouvert à l'inventeur Albéric et à ses amis des perspectives éblouissantes d'imagination et de pensée. Mais Denise, la jeune fille restée pure entre tant de femmes offertes, fait rayonner un tel bonheur qu'elle égale son humanité individuelle à toutes les grandeurs de la création. Et même, c'est elle qui fait entrevoir au savant matérialiste « une lueur de divinité dans le chaos ».

Il est évident que les Rosny ont voulu travailler à la reconstruction d'une société lasse de l'anarchie. C'est pour cela qu'ils rejettent le sacrifice inutile, dans *Les Ames perdues*, et la charité sentimentale, dans *L'Impérieuse Bonté*. Ils se détournent

nent, dans toute leur œuvre, du tolstoïsme, ils font sentir le redressement nietzschéen, ils souhaitent un altruisme raisonné, un dévouement lucide, une bonté énergique et équitable, pour le triomphe des meilleurs. Cependant, le scepticisme arrive parfois à les rejoindre; car ils savent tout ce qui peut tromper les esprits et les cœurs des lutteurs du temps présent, héros et martyrs; ils le disent, en multipliant les témoignages de réflexion, de conscience et de sagesse, dans des scènes simples, énergiques et émouvantes.

Enfin la science a fait connaître aux Rosny un monde animal, végétal, minéral, avec lequel ils mettent souvent les actes humains en communication profonde. Les aventures humaines qu'ils exposent et que tant de liens forts et constants rattachent à la société, enfoncent ainsi des racines dans la vie physique universelle. C'est entourer les drames racontés d'un décor immense, c'est trouver aux émotions et ramener sur elles, par des ouvertures de véritable poésie, des échos cosmiques ou supra-terrestres qui assurent à l'œuvre un surcroît d'envergure.

Avec leur haute conception, la grande portée de leur peinture sociale, leurs substantiels entretiens, leur inspiration parfois cornélienne, leur science et leur âme, les romans les plus importants des Rosny seraient de grands livres si leurs auteurs n'avaient pas ignoré l'art. Architectes primitifs, ils ont construit chaque roman avec des blocs mal dégrossis et comme à plusieurs niveaux. C'est puissant, ce n'est point beau. Combien encombrée, la description du social! Quel air épais tout le style nous donne à respirer! Style et description s'entendent pour compromettre tout ce que les Rosny ont mis debout de noble, de grand, de solide, de délicat. Jargons, néologismes à brassées, lourdes cuistreries, métaphores de préciosité insensée, impropriétés voyantes, que manque-t-il? Un tel style est un monstre qui ouvre la gueule et qui avale tout ce qu'on y jette. Et quelle agitation, quel désordre, quel tintamarre! On aspire à des lenteurs, à des repos, à des silences.

Les deux frères ont certainement perdu à briser leur collaboration, en 1909. L'aîné (1856-1940) s'est bientôt enfoncé dans une production monotone, sans nécessité, et qui révèle que des deux il écrivait le plus mal. Le jeune a prouvé par *L'Affaire Derive* (1912), par *Les Sépulcres blanchis* (1913),

que si l'information la plus directe sur le monde moderne venait de lui, il ne savait ni lui donner le frémissement de la vie, ni lui assurer ses prolongements poétiques; puis il est tombé dans l'ouvrage de confection à marque pornographique... Triste delta d'un fleuve qui méritait de courir tout entier et largement à la mer. Mais qu'on remonte le fleuve, qu'on aille admirer dans ce qu'elle a d'admirable cette force de la nature

6. ART ROE.

Un modeste, une valeur. Il s'appelait Patrice Mahon (1865-1914) et appartenait à la famille du maréchal. Officier d'artillerie, mort lieutenant-colonel à l'ennemi le 2 août 1914, il a publié des *Observations sur le Tir collectif* et des *Études sur l'Armée du Directorate*. Littérateur et sous son pseudonyme, il resta orienté vers la vie militaire. *Pingot et Moi* (1893), son propre journal de service, décrit sans complaisance la caserne, mais la rehausse par une philosophie morale apparentée moins à celle de *Servitude et Grandeur militaires* qu'au souvenir que nous gardons de Vauvenargues *Mon Régiment russe* (1899) romance une série de choses vues. Le mouvement saisi au vol, les gestes nets, la vie captée frémissante, tout cela coïncide avec une analyse lucide, analyse et peinture font corps comme le cavalier avec le cheval. Or l'époque s'amusait à des portraits de l'officier qui n'épousent pas plus la réalité du XIX^e siècle que Renart ou Ysengrin n'épousait celle du Moyen Âge. Au contraire, Art Roé a campé des types militaires qui joignent l'intelligence au noble courage, et la guerre de 1914 devait prouver la ressemblance.

7. OCTAVE MIRBEAU.

S'abattre sur toutes idées reçues, peindre de parti pris tableaux crus et êtres abjects, ce n'est déjà plus de ce temps. Mirbeau a fait quelques trouvailles de journaliste. Mais quant à ses romans, *Le Calvaire* (1886) et *Sébastien Roch* (1890) sont des Alphonse Daudet de seconde classe; ensuite, *Le Jardin des Supplices* (1898), *Les Vingt et un jours d'un Neurasthénique* (1901), *La 628 E 8* (1907), *Dingo* (1912) éclatent en morceaux de pamphlet sous la poussée de ses

haines, de ses exaspérations et de ses phobies. Or ce pamphlétaire malaxait dans sa tête de Normand du Calvados une pensée rudimentaire qui se résume en une révolte anti-sociale et nihiliste très fruste quoique assaisonnée de pitié nordique. C'est du jeu de massacre triste. Un tempérament pourtant exceptionnel n'a pas réussi à donner aux diatribes plus ou moins romancées de Mirbeau une vraie puissance, parce que la rhétorique distend leurs muscles, des idées de vieux collégien leur font tourner le dos à la vie. Que dire de ses colères de théâtre ? Les heurts de personnages, les réparties au sublimé abusèrent des critiques qui ont comparé l'auteur à Molière. C'était ne pas voir que ses caractères, encore loyalement construits dans *Les Mauvais Bergers* (1897), manquent tout à fait d'authenticité dans les autres pièces. L'Isidore Lechat des *Affaires sont les Affaires* (1903) est d'une brutalité tout extérieure : un public naïf a pu croire à sa vérité, dans la réalité, cet homme n'eût pas réussi. Un arbitraire grossièrement voyant a produit les faux philanthropes du *Foyer* (1908).

II

ROMANCIÈRES

La psychologie s'est jetée dans la satire endiablée de la société mondaine avec Gyp (comtesse de Martel, 1849-1932) dont l'esprit de réactionnaire frondeuse, de cocardière souriante a fait un écrivain quasi politique. Mais bon enfant, et trop drôle pour être méchante. Si le roman a ses Forain, elle mérite d'en être appelée le Caran d'Ache. L'actualité de son œuvre la vieillit malheureusement. Et le romanesque optimiste qui l'anime achève de la rendre fragile. Elle eut pourtant un air flambant neuf, en son temps, dans ses prestes histoires dialoguées. Le cinéma a popularisé *Le Mariage de Chiffon* (1894), *Petit Bob* (1882), *Autour du Mariage* (1883), *Autour du Divorce* (1886), *Ces Bons Docteurs* (1892) n'y sont pas inférieurs.

Jeanne Marni (Jeanne Marnière, 1854-1910) publiait dans les journaux des chroniques dialoguées selon le type arrêté par Gyp, par Lavedan. Leur amère roserie et leur émotion maîtrisée leur gardent du prix en volume : *Comment elles se donnent* (1895), *Les Enfants qu'elles ont* (1897), *Vieilles* (1907). Marni avait commencé par signer « Lucienne » des *Dialogues des Courtisanes* (1892) modernisés en collaboration avec Donnay. Mais c'est dans l'âpre souffrance d'amour qu'elle donne sa vraie note.

Hermine Leconte du Noüy (1854-1915) remporta un succès exceptionnel avec *Amitié amoureuse* (1896), roman par lettres, analyse nerveuse du constant désaccord entre deux êtres, l'homme qui aime le premier mais se lasse, et la femme, d'abord toute tendresse, puis qui brûle à son tour. Un nou-

veau roman, *Le Doute plus fort que l'Amour* devait passer à peu près inaperçu en 1900, et ce n'est pas une injustice à réparer.

Juliette Adam, auteur de *Païenne* (1883) et de *Chrétienne* (1913), a son meilleur titre de réputation dans la direction de *La Nouvelle Revue* qui assura le départ à la course de beaucoup de jeunes écrivains — Daniel Lesueur (M^{me} Henry Lapauze, 1864-1921) et Camille Pert (M^{me} Rougeul, née en 1865) ont encore des lecteurs.

III

PSYCHOLOGUES DE L'INDIVIDU

I. ÉDOUARD ROD.

Ayant d'abord suivi un itinéraire proche du Symbolisme, ayant éprouvé lui aussi la secousse de Wagner, de Schopenhauer et des romanciers russes, Édouard Rod restait néanmoins plus proche de Cherbuliez et même de Bourget que des écrivains symbolistes. Et puis, cet intellectuel français venait de Suisse. Essentiellement psychologue, il fonda une école, l'« Intuitivisme », école de la vie intérieure scrutée pour arriver à mieux aimer autrui. Rod proposait ainsi aux Européens lassés de leur fin de siècle un but de vie. Il a consacré une partie de son œuvre à cet idéal.

Né à Nyon, dans le canton de Vaud, le 31 mars 1857, Édouard Rod fut universitaire dans son pays, critique et romancier en France. Il est mort à Grasse le 29 janvier 1910.

Naturaliste convaincu dans ses premières œuvres (*Palmyre Veulard*, 1881; *La Femme d'Henri Vanneau*, 1884), il quitta vite l'ombre de Zola; sa nature profonde le portait vers la suggestion des idées, l'évocation des sentiments, le goût inquiet des destins humains. Il était protestant, mais protestant libéré, qui dans *Le Sens de la Vie* (1889) fait croire à la « lamentable pauvreté » de l'exégèse et de la dialectique protestantes. Ce roman, où certainement l'auteur se confesse, nous intéresse par tout ce qu'il montre de générosité, d'angoisse et de tristesse dans la poursuite d'une croyance reconnue nécessaire quoique l'esprit ne parvienne pas à y adhérer. Mais déjà *La Course à la Mort* (1885) avait marqué l'entrée

de Rod dans la littérature de tourment moral qui allait rester la sienne ensuite jusqu'au bout.

Sorti de cette première période de production abstraite et livresque, il se mit à raconter des histoires passionnées prises à même la vie, et d'autant plus passionnées que leurs héros ont des forces fraîches, de grands cœurs intacts, qu'ils se donnent tout entiers, qu'aucun compromis ne peut les partager entre leur amour et les obligations et convenances. De cas de conscience, de conflits entre passion et devoir, Édouard Rod a tiré des récits intensément attristés par le poids de l'âme, qu'il fait si bien sentir.

Le Sacrifice (1892) est le roman des remords que des âmes scrupuleuses se forgent dans des situations où tant d'autres s'installeraient à l'aise. *La Vie privée de Michel Tessier* (1893), *Le Ménage du Pasteur Naudé* (1898) exposent des heurts d'amour et de loi morale, des sacrifices de carrière, dont le protestantisme et son inquiétude font l'inspiration profonde. Tels sont les livres où Rod a exploré des êtres avec le plus d'émotion et de mélancolie et a donné le plus de pouvoir pathétique à une sévère moralité. Dans ces cœurs honnêtes, fermes et hauts, avec quelle force de destruction éclate l'amour ! Et la nature encadre les états d'âme, les pénètre de beauté sensible, les magnifie

C'est le cas encore pour ce roman où le coucher de soleil sur la Jungfrau symbolise un bonheur d'amour qui va finir : *L'Ombre s'étend sur la Montagne* (1907), roman d'une erreur que l'héroïne paie de sa vie, épuisée par la lutte. Une morale s'en dégage nettement : les lois séculaires qui limitent les revendications des êtres, font bien d'emprisonner l'amour dans des règles ; il ne faut pas laisser la raison théorique empiéter sur l'expérience. Cependant *Aloyse Valérien* (1908) ne montre-t-il pas plus d'indulgence à la passion ? Cette fois, aucune thèse morale ou sociale, mais le torrent d'une fatalité, que toute barrière semble grossir.

S'il y a à se plaindre de quelque chose dans les romans d'Édouard Rod, c'est que les personnages ne dégagent pas assez leur individualité des problèmes moraux dans lesquels leur cœur les a jetés. C'est peut-être aussi que la forme reste épaisse ; il y a de la lourdeur dans sa solidité presque imperméable, mais néanmoins elle enveloppe et tient le lecteur.

En critique aussi, ce Suisse moraliste s'est posé de grands

cas de conscience plus que des problèmes d'art. Une telle attitude fait et en même temps limite l'intérêt des *Études sur le XIX^e siècle* (1888), du *Stendhal* (1891), du *Lamartine* (1893), du *Gœthe* (1898).

2. PAUL MARGUERITTE.

Fils du général mort de ses blessures après 1870, Paul Margueritte (1860-1918) a débuté avec *Mon Père* en 1884. Sa rupture avec Zola en compagnie de quatre confrères ne s'explique pas seulement par les excès choquants du Naturalisme. On le vit un des premiers gagné à la sympathie profonde du roman russe pour toutes les formes de la vie. N'est-ce pas pour cela que *Pascal Géfosse* (1887), *Jours d'Épreuve* (1889), *La Force des Choses* (1890), *Ma Grande* (1892), *La Tourmente* (1893), ce dernier livre surtout, ravagé de déception, maintiennent le lecteur en état constant d'émotion ? L'observation de l'auteur se plante, pour ainsi dire, au cœur des personnages en conflit avec l'existence.

Après la période de collaboration (1896-1908) avec son frère Victor, où tous deux ont composé des récits épiques sur la guerre de 1870 et sur la Commune, puis des thèses romancées en faveur du divorce, Paul Margueritte, revenu à sa solitude de travail, ne retrouva plus l'accueil auquel le public l'avait habitué. Sa méthode de détails pressés et serrés par le pathétique psychologique avait perdu sa mystérieuse vibration.

Ce sont ses premiers romans qui sauveront sa mémoire. On en aime l'âme généreuse, une tristesse fondée, la volonté malgré tout de croire à l'amour et à la justice.

3. QUELQUES AUTRES.

Le poète Frédéric Plessis, qui n'a créé qu'une héroïne de roman, *Angèle de Blindes* (1896), lui a modelé un visage ardent et malheureux.

Un Tendre, de Louis de Robert, annonçait en 1893 une des carrières les plus sincèrement consacrées à l'analyse de l'intime souffrance morale. Ce romancier a dit le désordre des cœurs amoureux, des cœurs raffinés, il l'a dit avec un art savant et minutieux dans *Le Mauvais Amant*, dans le *Partage*

du Cœur, dans *Ni avec toi ni sans toi*. Ses tableaux d'âme, si pénétrants et implacables soient-ils, s'éclairent toujours de beauté physique et morale, de la beauté des femmes, de la beauté des choses. On ne comprend pas que la renommée ne lui soit venue que tard, en 1912, avec *Le Roman d'un Malade* : livre simple, troublant et fort, où les révoltes et les résignations, le terrible renoncement, l'apaisement final des grands malades se trouvent fixés pour la première fois, avec un accent de stoïcisme tragique.

Le stoïcisme tragique, un protestant comme André Lichtenberger ne pouvait lui rester étranger. Même dans les livres où il s'est amusé à faire vivre et parler les enfants, croyez-le plus grave qu'il ne paraît. Son *Petit Trott* a fait une course de vitesse avec le *Pierre Nozière* d'Anatole France; seulement France se souvient de Pierre Nozière et le pense nonchalamment en homme mûr, tandis que Lichtenberger s'applique à deviner Trott et à nous le montrer dans le jet spontané de sa nature toute neuve : — *Trott*, *La Petite Sœur de Trott*, et *Notre Minnie* (1898-1913) .. Le romancier d'histoire, dans *La Mort de Corinthe* (1899), anime une méditation déçue sur la démocratie, et le romancier de légendes qui représente dans *Les Centaures* (1905) l'antique animalité supérieure à son déclin, puis vouée aux suprêmes défaites, laisse transparaître sous sa puissante coloration un dessin de haute mélancolie... André Lichtenberger, Alsacien de Strasbourg (1870-1941), a mis une sorte d'austère optimisme dans deux romans de mœurs, *Le Sang nouveau* (1914) et *Biche* (1920). Mais veut-on le saisir dans sa nature intime et l'arracher à l'oubli, qu'une sauvegarde soit assurée au beau roman d'analyse, *Père* (1901). Ce père non par la chair, mais par le cœur et l'esprit, qu'il a grands, reconquiert la fille de sa femme et d'un ancien amant. La révélation de l'amour d'où l'enfant naquit, la découverte du triste vieux beau, la grandeur d'âme du savant timide, du sociologue chimérique qui a voulu être père malgré tout et qui ne vit que pour pardonner : épisodes et situations furent traités avec la fermeté d'un écrivain pour qui la littérature est encore action morale.

CHAPITRE V

NOUVEAUTÉS DE THÉÂTRE

I

THÉÂTRE DE RÉALISME PSYCHOLOGIQUE

Des psychologues réalistes ont débuté au temps symboliste avec des pièces brillantes.

C'est même un grand nom qui se lève avec *La Chance de Françoise* (1888) et *Amoureuse* (1891). *Amants* (1895) de Maurice Donnay a inauguré par son ton de « Vie parisienne » une ère de riposte à l'esprit scandinave; son pathétique se donnait des biais ironiques comme pour faire pièce au pathétique éperdu des Nordiques. Et tandis que le théâtre de mœurs continuait, que Brieux débutait avec *Ménage d'Artiste* (1890) et *Blanchette* (1892), Paul Hervieu, tout en semblant vouloir fâcheusement continuer Dumas fils, tenta ce que Brunetière a appelé des « tragédies en prose ». François de Curel tirait de son terroir, dès 1892, une force d'âme hors du commun. Henri Lavedan inaugurait en 1894, avec *Le Prince d'Aurec*, une série de comédies joyeuses et tourbillonnantes où le public apprend l'argot du monde de la fête. Jean Jullien (1854-1919) a réagi contre le théâtre de situations, mais son ibsénisme le vieillit. Albert Guinon, qui depuis 1895 dans *J'épouse ma Femme* et *Les Jobards* prolongeait le naturalisme d'Augier, obtint le grand succès à la première du *Partage* (1906), qui s'efforce à l'exactitude psychologique avec une impitoyable dureté. Enfin, évitons l'injustice à l'égard de Jules Lemaître.

Mais il n'est pas impossible que le théâtre de Jules Renard survive à tous ces théâtres.

I. PORTO-RICHE.

Georges de Porto-Riche (1849-1930), Bordelais, d'abord poète romantique (*Prima Verba*, 1872) et puis dramaturge romantique également (*Un Drame sous Philippe II*, 1878), s'est fait sa place en 1888, avec la jolie *Chance de Françoise* — chance combien frêle, qui ne tient qu'à un fil : si le fil casse, Françoise sera trahie — et son éclatante réputation en 1891 avec *Amoureuse*, trois actes de joug passionnel. Une femme tyrannise de son amour trop exigeant un mari que la culture de l'esprit et la science lui disputent. L'un, n'y tenant plus, et l'autre par vengeance, brisent un jour cet amour, puis le recollent au bout d'une semaine. — « Tu seras malheureuse, dit-il. — Qu'est-ce que cela fait ? » répond elle, signifiant une fatalité qu'il faut subir... La pièce est simplement et solidement construite, d'une hardiesse moderne qui ne laisse rien de caché du cœur ni du corps, et qu'électrise un dialogue brillant de trouvailles, nuancé, quoique dégageant toujours l'essentiel : comédie par ses situations ironiques et par son esprit, drame par la souffrance d'êtres qui brûlent et se consomment. Étienne Fériaud, esclave excédé au point de nous faire rire, « donne » Germaine à un ami, mais cette goujaterie est précédée d'une scène admirable où la femme montre qu'elle a un cœur égaré par ses sens; et ce cœur plie sous l'humiliation.

Ce thème-là, *Le Passé* (1897) devait le reprendre sur un plan plus noble, campant un Don Juan cynique en lutte avec une de ses victimes, la belle, fidèle et révoltée Dominique. Quatorze ans plus tard, Porto-Riche, moins acharné à scruter, plus large, plus décidément pessimiste aussi, mettra en symphonie l'envers de l'amour : *Le Vieil Homme* (1911), ce sera l'amour sans âme du libertin usé, en même temps que l'amour trop précoce, maladroit et tragique de son fils, ce sera l'amour léger, forcé, consenti plus que donné, de l'invitée, de la passante que père et fils aiment tous deux; et ce sera encore le vieil amour de l'épouse pour son mari volage, amour insistant à l'excès, importun par sa jalousie. Ce sera même, ce *Vieil Homme*, un peu l'envers de l'auteur en personne, y compris la recherche des mots de théâtre, souvent heureux, mais quelquefois causes de faux pas. Enfin,

dans *Le Marchand d'Estampes* (1917), l'amour, ou plutôt l'incapacité de renoncer à l'amour, jettera les victimes dans la mort.

Toutes les pièces de Porto-Riche se ramènent, en somme, au conflit de la femme et de l'homme, chacun luttant pour son égoïsme, celui-ci réticent et infidèle par nature, n'abandonnant à l'amour qu'une partie de lui-même, celle-là proie du besoin d'absolu au point de devenir malgré elle sa propre ennemie. Besoin, égoïsme, conflit, tout est total, et l'auteur a osé descendre dans les obscurités charnelles, jusqu'à nous gêner. N'oublions pas d'ailleurs que le théâtre libre l'avait marqué, ni qu'il a trop souvent conduit son analyse de l'homme réel à la mode de la *Physiologie de l'Amour moderne*. Sachons aussi qu'une frénésie sémite n'est pas absente de cette œuvre. Elle a limité son champ psychologique qui, après tout, reste étroit. Mais Porto-Riche a tiré parti de ce champ en profondeur, il en a fait une carrière avec souter-rains. S'il ne s'est aiguisé l'intelligence que pour mieux atteindre aux régions du désir et de la volupté, il y gagne de nous faire explorer des bas-fonds mystérieux du cœur et même d'y atteindre parfois une sorte d'élégie de la chair : ce dont on ne s'étonnera point, puisque c'est lui-même qui sous divers noms fut son constant héros, le héros de l'impuissance d'aimer confessée par les poèmes de *Bonheur manqué* (1889). Son observation aiguë a eu à sa disposition une langue d'acier sans paille, un style chargé de poids humain et cependant svelte, une armature scénique fine et résistante. On a pu déclarer sans scandale l'œuvre de Porto-Riche parfaitement classique, toutefois n'allons pas jusqu'à compromettre les héroïnes de Racine ou de Marivaux dans cette alcôve.

2 MAURICE DONNAY.

Tout à l'opposé de Porto-Riche, Donnay a fui l'unité d'action et s'est presque privé du fil d'intrigue, par crainte et terreur de la pièce « bien faite » et sous prétexte de serrer la vie de plus près. Il lui arrive de ne laisser apparaître son sujet qu'à l'extrême fin du troisième acte pour le traiter en vitesse dans un quatrième et dernier. Dans la série des arbitraires dramatiques, cela n'en fait qu'un de plus, mais sert-il l'intérêt ? Il donne, en tout cas, l'impression de servir l'exac-

titude, en maintenant la simplicité quotidienne et banale des attitudes, des mots, dans des scènes très pathétiques où tout autre auteur, haussant le ton, sortirait du naturel. Qu'on se rappelle comment les amants se disent adieu dans la pièce de jeune sentimentalité et d'humour élégant où le public, en 1895, salua une consécration du « Chat Noir ». C'est de là que venait Donnay, en effet. « Chat Noir » est le nom qu'a porté pour lui l'école buissonnière, entre l'École Centrale et l'usine de son père qui prétendirent tour à tour enfermer sa nonchalance. Un soir que Rodolphe Salis donnait une répétition générale devant toute la critique parisienne, il poussa sur les planches ce jeune homme (né en 1859, à Paris) qui rêvait sous la lampe d'une salle voisine et qui, au pied levé, récita deux poèmes. On parla de lui dans les journaux, et Lemaître, dans son feuilleton des *Débats*, le compara à un mandarin annamite, signalant que ce faux jaune avait les cheveux bleus. « C'était la célébrité », avoue modestement Donnay dans ses charmants *Souvenirs*.

Après quelques comédies de satire aristophanesque, *Amants* inaugurerait donc un type de comédies attendries, et moins légères que très modérément passionnées, quelquefois assez profondes avec espièglerie. C'est exceptionnellement que se tue, dans *Le Torrent* (1898), plutôt que d'accepter le joug des durs préjugés bourgeois, une femme incapable de s'entraîner à sacrifier son cœur noble, un cœur conscient de ses rêves, à l'existence commune avec un mari plat et sans race. *Le Torrent* complétait une série de pièces tendres et mélancoliques où l'amour cherche à défendre son bonheur non seulement contre les conventions, mais contre les faiblesses et les duretés de la nature humaine : *Georgette Lemonnier* (1889), *La Douleur* (1897), *L'Affranchie* (1898). C'est bien pour ce théâtre que Donnay était fait, c'est le théâtre qui marivaude en marge du siècle, reflétant avec malignité et sourire, avec âpreté soudaine, finalement avec optimisme, les métamorphoses de ce siècle, même son actualité furtive. De telles pièces dirent l'amour fin de siècle, la liberté naturelle de la femme, la sensibilité courte mais fine d'un couple un peu trop parisien, l'ironie jusque dans la souffrance, une souffrance polie et spirituelle, qui avait fait décerner à l'héroïne d'*Amants*, par Jules Lemaître, le surnom de Bérénicette. D'autres pièces animeront d'autres images de notre

évolution, certaines bien scabreuses, mais poignantes aussi, comme *L'Autre Danger* (1902), où une amoureuse est menacée d'avoir à payer d'un prix si terrible son bonheur défendu qu'elle préfère y renoncer.

Donnay a un sens paradoxal du théâtre. Au cours d'une suite amusante, brillante, colorée, de conversations, d'apports, de jolis mots qui ont l'air de ne conduire nulle part, soudain une belle rencontre s'illumine, comme celle où, dans *Éclaireuses*, une femme divorcée et qui a voulu vivre libre, au point de refuser à son amant le mariage, vaincue enfin par la solitude, vient se rendre à merci. Il y a toujours chez Donnay un observateur qui sait à quoi s'en tenir, malgré son parti pris de légèreté facile, par indulgence pour les pauvres êtres que nous sommes et qu'il connaît bien. Car, en somme, ses personnages, les femmes surtout, ont plus de vérité générale que les exaltés sensuels de Porto-Riche. Aussi n'aura-t-il aucune peine à passer, après 1900, de cette première manière de sentimentalité pathétique à la seconde, celle des pièces d'idées et de peinture sociale : *La Clavière*, *Le Retour de Jérusalem*.

L'expérience d'une société libertaire a inspiré *La Clavière*, écrite en collaboration avec Lucien Descaves (1900), qui étudia le « Milieu libre de Vaux », dans l'Aisne. Des ouvriers et quelques femmes avaient constitué cette communauté dans une ferme léguée par philanthropie. Après l'arrivée d'une institutrice, d'un médecin avec sa maîtresse et d'un vieux vagabond chassés par la méchanceté de leur petite ville, la colonie se transforme, s'embourgeoise, s'intéresse à la musique, aux livres, à la causerie. La jalousie se lève chez les femmes de ces prolétaires, des passions se forment, on se jette des reproches à la tête et soudain tous les désespoirs éclatent. La pièce à tendance ibsénienne que les auteurs ont tirée de cet échec et qui conclut à la nécessité préalable d'une éducation morale dans les groupements humains, ne manque pas d'assiette, mais elle sent la démonstration. Donnay, seul, a mieux réussi dans *Le Retour de Jérusalem* (1903), qui prétend nous convaincre de l'impuissance des âmes à se pénétrer. Sans doute aurait-il dû maintenir sa juive amoureuse jusqu'au bout, au lieu de la rejeter si vite aux haines de sa race, mais il voulait imposer l'idée d'une incompatibilité d'humeur entre juifs et aryens, avec un

intérêt soutenu, des caractères vivants et toujours un esprit du diable. Un heurt du même ordre fait le sujet d'*Oiseaux de passage* (1905), nihilistes russes momentanément perchés dans la maison de tranquilles petits bourgeois de France.

Malheureusement, *Paraître* (1906) et ses vanités de nouveaux riches, *La Patronne* et son monde de « gentlemufles » (mot de l'auteur), *La Chasse à l'Homme* qui peint l'après-guerre de 1920, et *La Reprise*, caricature de l'idéologie socialiste, toutes ces pièces marquent les étapes d'un véritable renoncement de Maurice Donnay. Ce n'est plus désormais qu'un vieux potache qui se distrait. Incertitude de la psychologie, assujettissement à la réalité la plus éphémère, application pénible aux jeux de mots, c'est le « Chat Noir » qui ressort... Peut-être est-ce aussi la vengeance d'un grand mort, car en cinq actes platement versifiés l'auteur d'*Amants* avait immolé en 1912 Molière au gros public, ravi de voir le Misanthrope piétiné par Armande et Madeleine Béjart dans *Le Mariage de Molière*. Donnay nous a quittés en 1945

3. JULES LEMAÎTRE.

Si essentiellement critique qu'il ait été, cet esprit ondoyant et précis dans sa grâce, a marqué son passage au théâtre par des pièces dont les plus importantes restent *Le Pardon* (1895), *L'Aînée* (1898), *La Massière* (1905). Il y montre une aimable harmonie d'intelligence émue et d'émotion spirituelle, de subtile ingénuité et de simplicité rouée. Y posant des problèmes originaux, il les a résolus avec autant d'élévation dans les idées et de délicatesse dans les sentiments que de clairvoyance dans les analyses morales. Que manque-t-il à ces pièces ? Ni les dialogues prenants, ni la pénétration dans le mélancolique tremblement des âmes. Mais la densité dans les caractères et la force dans la construction dramatique.

4. PAUL HERVIEU.

Parisien et avocat à la Cour de Paris, diplomate quelques mois à Mexico, enfin écrivain libre à vingt-quatre ans, académicien à quarante-quatre, Paul Hervieu (1857-1915) n'a laissé connaître de lui que ses œuvres. Celles qui appartiennent

nent au théâtre se répartissent en deux groupes successifs. Les pièces à thèse du premier n'intéressent plus. *Les Tenailles* (1895), *La Loi de l'Homme* (1897), datent d'un temps où notre Code mettait la femme sous le joug de l'homme; Hervieu plaïda pour plus de justice, pour le véritable amour, avec une rigueur imprévue, notamment dans les unités théâtrales, qui malheureusement figeait les personnages dans une raideur d'automate, on aboutissait à des mélodrames combinés par un professeur de philosophie. Mais à partir de *Connais-toi* (1900), ce théâtre s'est assoupli quelque peu et a mis en action une observation générale du couple et des familles, voire une morale pratique fondée sur l'indulgence mutuelle. Les plus durs pour autrui le sont par principe; mais eux-mêmes en pratique se désaccordent d'avec leurs théories : c'est le sujet de *Connais-toi*. Des êtres donnent la vie et ceux qui la reçoivent les paient d'ingratitude, l'amour maternel est une fatalité, sa mission terminée, il voue le cœur qu'il a rempli à la solitude désespérée : voilà *La Course du Flambeau* (1901). La société mondaine, si pressée de réduire les aventures d'amour à une facilité superficielle, devient cruelle pour un être sincère et profond qui s'égare chez elle : c'est *Bagatelles* (1912).

Le pessimisme d'Hervieu, mêlé de pitié hautaine, a fait de son théâtre une protestation de l'idéalisme moral contre l'étalage des revendications égoïstes et des sensualités. L'austérité du style, ce style tendu qui se croit grand et qui n'est qu'appliqué, reflète la pensée, l'âme : elles déçoivent vite. Quand il mettait Le Bargy en face de Silvain et de Mouñet, à côté de Bartet et de Brandès, il produisait bel effet : ce n'est plus maintenant qu'une carcasse vide. Sarah Bernhardt, dans *Théroigne de Méricourt* (1902), faisait frissonner la salle; nous regardons aujourd'hui ce drame historique comme la Révolution au Musée Grévin. Il n'y a dans toute cette œuvre que des thèses périmées ou banales. Il n'y a que des situations — et combien arbitraires ! Pas de caractères. Pas de dialogues vrais.

5. F. DE CUREL.

François de Curel, Messin (1854-1929), né d'une ancienne famille de la grande industrie, écarté par la victoire allemande

des usines qu'il devait diriger, s'enferma au milieu de ses foyers des Ardennes pour lire, pour réfléchir, pour observer la vraie vie, celle que n'étrangle pas la société des villes. Il fut le Hubert d'une de ses pièces, ni mondain, ni bourgeois, ni peuple, mais homme libre, chasseur hardi, vivant près de la nature et de ses grands animaux. Quand il aborda le théâtre Antoine, après plusieurs essais infructueux dans le roman et auprès des théâtres subventionnés, ce fut pour y déchaîner les fureurs de la jalousie et de l'orgueil, du dévouement à la foi et des préjugés, avec les moyens d'un métier franc sans habileté, périlleux, risque-tout. Piètre artisan, mais grand seigneur des lettres. On le vit bien, dès sa première pièce remarquée, *L'Envers d'une Sainte* (1892), cas étrange de vingt ans d'expiation qui ne parviennent pas à libérer une âme de sa haine jalouse, parce que l'effort intime de l'être n'a pas secondé la pratique religieuse.

Tous les sujets de Curel furent sensationnels... Faut-il que les derniers nobles fassent des sacrifices, au besoin le sacrifice de leur personnalité, quand ils le peuvent, en même temps qu'un vrai carnage de règles morales, afin de laisser après eux une impression de grandeur paléontologique ? Qu'y a-t-il de préférable pour un capitaine d'industrie, l'apostolat social qui n'apaise jamais la conscience ou bien l'égoïsme de classe, avec responsabilités et profits d'entreprises dont les prolétaires tireront indirectement leur part ? Un savant a-t-il le droit d'inoculer du poison, par passion de curiosité scientifique, à une petite malade qu'il juge perdue ? L'humanité n'est-elle passée de la barbarie à la foi, puis à la civilisation et à la science, que pour revenir un jour prochain à l'instinct et à la violence ?... Tels sont, pour nous en tenir à quatre pièces, les problèmes que *Les Fossiles* (1892), *Le Repas du Lion* (1897), *La Nouvelle Idole* (1899), *La Fille sauvage* (1902), ont voulu faire retentir dans la conscience humaine.

Ces problèmes et quelques autres restent élémentaires, en somme, et M. de Curel aura dépensé beaucoup de dialectique pour un maigre profit de philosophie. Il faut donc que sa force de dramaturge se déploie largement pour qu'il ait pu donner l'illusion d'un homme de pensée. On l'a quelquefois traité de conférencier, bien à tort. En réalité, il a véritablement doté de visage, de chair, d'âme et de parole

quelques grands sentiments qui se heurtent violemment dans la vie. Ou mieux encore, il a donné à des lieux-communs un caractère exceptionnel : et n'est-ce pas tout l'art du meilleur théâtre ?

Dans *Les Fossiles*, Robert de Chantemesse nous émeut, quand son dévouement consiste à accepter, lui phthisique, la paternité de l'enfant que son père a eu d'une demoiselle de compagnie et qui, robuste, continuera la vraie lignée. La petite malade de la *Nouvelle Idole* mourra, mais pas avant d'avoir apaisé les remords du savant par un sacrifice que sa foi l'aide à consentir, et la pièce devient une exaltation de conscience dans l'entretien final des deux êtres, dans l'étreinte des deux croyances, d'où le savant sortira chrétien. Une curieuse pièce, *L'Ame en Folie* (1919), aura l'air d'un long monologue devant la toile de fond, et cependant une vie profonde, inconsciente, cachée, prendra assez d'intensité cruelle pour secouer le spectateur et l'obliger à se demander : « Qu'est-ce que l'amour ? Un noble essor ou un instinct bestial ?... » Ainsi de suite.

Le malheur, c'est que Curot devait se trouver fatalement entraîné à l'invention d'intrigues non seulement originales, mais rares et forcées. La « Fille sauvage », sortie de peuplades africaines, devenue instruite, devenue chrétienne, arrivant à faire des merveilles, à civiliser une contrée, puis rompant avec ce destin sous le coup d'un chagrin d'amour, au point de faire couper la tête à des missionnaires : voilà une faillite qu'au point de vue de la vraisemblance j'appellerai frauduleuse. Tenant à nous enseigner que l'homme et la femme qui s'aiment n'arrivent jamais à se connaître exactement (ce que personne n'a jamais nié, ma foi), l'auteur de la *Danse devant le Miroir* n'a pas réussi à nous convaincre de la réalité de son orpheline milliardaire, qui essaie de se déshonorer pour forcer à l'épouser un jeune homme qui l'aime mais que retiennent des scrupules, parce qu'il est ruiné. *Terre inhumaine* (1922) prétendra montrer que la guerre durcit et barbarise ce qui ne demanderait qu'à être humain : drame authentique, mais pour lequel Curot a mobilisé un officier héroïquement espion, une princesse allemande, une maison lorraine propice à leur rencontre et toutes les conditions conventionnelles d'un mélo.

La psychologie suit trop souvent du même train. A force

de descendre dans l'obscur des âmes, de vouloir atteindre au plus curieux, au plus subtil, Curel les complique, les livre au bizarre : elles finissent par nous échapper. On dirait qu'elles lui échappent parfois à lui-même : qu'on relise, de ce point de vue, une pièce comme *L'Invitée*, qui transpose d'ailleurs avec une délicate émotion le « Trop tard » des poètes dans un drame de famille, l'héroïne y demeure inexplicable.

Enfin son style a joué de méchants tours à François de Curel. Une pièce cornélienne, simple et franche, par exemple *Le Coup d'Asie* (1906) — aventure d'un officier révolté dans la brousse et que la vue du drapeau reconquiert — s'embarrasse dans un dialogue confus et ampoulé. Certes, ne fermons pas l'oreille à de beaux morceaux, celui de l'humanité en face de la mer et de la forêt dans *Les Fossiles*, celui de l'industriel comparé au roi des animaux dans *Le Repas du Lion*, pour n'en citer que deux inoubliables. Mais dans l'ensemble, ce style qui est puissant, puisqu'il oscille entre la force gnomique et l'envolée lyrique, se laisse constamment déborder par l'abondance d'une rhétorique de grand solitaire.

6 JULES RENARD.

Abordant le théâtre, Jules Renard a eu la coquetterie assez raide de se composer un marivaudage à lui, mais avec le mauvais désir, l'irrespect et la roserie très muflé pour ingrédients essentiels. Un dialogue admirable de cruauté morale et de souffrance rentrée dresse les deux partenaires, les deux sexes, l'un contre l'autre, arrive à gâcher une rencontre qui voulait être un joli geste et déchire la femme, plus faible, plus aimante et moins pressée d'installer sa vie en épousant une dot : tel est *Le Plaisir de rompre* (1897). Il faut reconnaître que Renard s'est montré auteur galant, a visiblement plaint la jeune femme et lui a dit adieu avec une émotion qu'il ne dissimule guère, exceptionnellement.

Un an après, il donnait un autre acte, *Le Pain de Ménage*, qui aboutit à un dénouement sans casse. Cependant, il faut toujours à Renard une victime, au moins théorique, qui est cette fois le mariage devenu ménage. Deux personnages de la comédie restent dans la coulisse : un mari et une épouse. C'est la femme de ce mari et le mari de cette épouse qui, dans un entretien inattendu, hardi, lyrique, satirique, comi-

que, émouvant, éblouissant, se soulagent en imagination, en discussion, en rêve, en lucidité finalement, de quoi ? de dix ans de vie passée, d'autant peut-être à venir, pendant lesquels ils n'eurent ni n'auront droit, en amour, s'ils demeurent fidèles, à une heure de fantaisie. Dans cet acte, qui est un des mieux venus de tout notre théâtre, Renard a mis une implacable vérité au bout de ses traits d'esprit et de ses émotions. Que la créature humaine limitée à soi rampe prisonnière d'un sort étranglé, personne ne l'a montré avec plus de pittoresque psychologique, avec une vérité plus fouillée.

Pour *Poil de Carotte*, regrettons franchement la métamorphose. Un acte (1900) ramasse tous les épisodes si dispersés, si délicieusement dispersés, qui dans le livre laissaient vivre le garçon, vivre la famille, vivre la maison. Il les ramasse dans une crise. Mais ce raccourci a eu deux conséquences. D'abord, tout se trouve expliqué, on sait quelle incompatibilité sépare M. et Mme Lepic, et M. Lepic va jusqu'à prêter à l'âme de sa femme une souffrance (non prouvée) de ne pas savoir se faire aimer. Par là, la pièce bouscule le livre et sacrifie son pouvoir suggestif à un pathétique qui n'est pas assez singulier. Et pourquoi tout ce qui était drôle, cocasse, a-t-il disparu : grand frère Félix et sœur Ernestine, le mystère prenant de Poil de Carotte (est-il plus original que malheureux ou le contraire ? se demandait-on), enfin le mutisme magnifique de M. Lepic ?... Ici, sur les planches, père et fils parlent, se définissent chacun et l'un l'autre. Si bien que la comédie devient nettement sentimentale. Sujet : un père retrouve son enfant ; ou bien : un père découvre son fils. C'est touchant à la lecture, déchirant à la scène, mais assez banal à... la réflexion. Je dis que, malgré tous les mots préservés et même mis en valeur, la chose unique que fut *Poil de Carotte* sort de là abîmée. Tout de même, qu'on ne ferme pas les yeux sur un joli mérite. Voilà des circonstances futiles et brèves, quelques paroles échappées, d'autres qui naissent de celles-là : or une communion est cependant créée, un courant d'humanité passe, de grandes douleurs s'apaisent. Avec *La Brebis égarée* de Jammes pour transition, peut-être nous trouvons-nous à moitié chemin du fameux « théâtre du silence » ?

Sur *L'Écornifleur* aussi, la herse du théâtre est passée. Devenue *Monsieur Vernet* (1903), comédie en deux actes, cette

poche de fiel a fondu, ou presque, en potion d'idylle. Le cynisme de M. Henri s'est attendri, M^{me} Vernet a reçu en cadeau l'élégance d'esprit, M. Vernet lui-même a viré au Parisien qui fréquente la salle d'armes. Ajoutez qu'un personnage nouveau, tante Pauline, se tient là pour souligner les effets. Enfin, tout le monde, la tante exceptée, se dit adieu avec la noble satisfaction de rester moralement propre, de rester chic, d'avoir tout respecté .. Et *La Bigote* (1909), qui va aussi jusqu'aux deux actes, est littérairement une aggravation de *Poil de Carotte*. Cette pièce a le tort d'accorder valeur d'absolu à un cas particulier que M. Lepic, notre vieille connaissance, force et dramatisé. C'est *Le Pain de Ménage* tourné à l'aigre et tout près de devenir poison de tragédie, bien que l'auteur ait choisi le jour où l'on fiance la fille de la maison. Mais, comme Molière jadis, Renard sait arrêter sa tristesse à temps et faire par le rire la preuve de ses opérations.

La carrière théâtrale de Jules Renard n'est donc pas allée en s'améliorant. *Monsieur Vernet* est une pièce faible, *La Bigote* presque une pièce à thèse, *Poil de Carotte* peut se contester. Malgré cela, dans l'ensemble, ce théâtre l'emporte sur tant d'autres, par ce qu'il contient d'excellent. D'une psychologie sévère, cet excellent s'applique à dégonfler les prétentions humaines. Plus proche de *L'Écornifleur* que du reste de l'œuvre, il garantit à l'auteur une de ses meilleures chances. C'est quelque chose de franc, de solide, de strict. *Le Plaisir de Rompre* et *Le Pain de Ménage* sont déjà classiques.

II

THÉÂTRE COMIQUE

Et dans le même temps, un théâtre gai a fait rire le siècle avant de l'enterrer, tandis qu'un théâtre en vers soulignait la réaction.

I. COURTELINE.

Georges Courteline (1861-1929), Tourangeau, fils de Jules Moineaux, l'auteur des *Tribunaux comiques*, après avoir conté *Les Gâtés de l'Escadron* pour la joie de tout Français ayant fait son service militaire (lui, avait fait le sien au 13^e chasseurs, à Bar-le-Duc) et croqué *Messieurs les Ronds-de-Cuir* pour la satisfaction de tout Français payant des contributions, a abordé le théâtre avec *Ladoire* (1891) qui vient, lui aussi, de la caserne, tandis qu'*Un Client sérieux* (1897) allait venir des lieux de justice, comme *Le Commissaire est Bon Enfant*, *L'Article 330*, et *Le Gendarme est sans Pitié* (1899). Ce sont, avec quelques autres comédies en un acte, autant de farces assez grosses. Toutes bouffonnes qu'elles soient, elles ont mis au monde des êtres paradoxaux et vrais dont le plus célèbre est La Brige, célibataire intégral et consommateur parisien. Un La Brige s'emploie tout entier à défendre son bon droit très mesquin contre une tyrannie quasi mécanique des lois éphémères : ce qui est tellement de chez nous ! Comme le nom de ce personnage et de quelques autres, le titre des pièces qu'ils animent est entré dans le vocabulaire du pays. Cela dit assez la valeur populaire et nationale d'une œuvre dramatique qui est la comédie humaine de la petite

humanité, mise au niveau de tous. Et puis, l'adjectif « courtelinesque » passé dans la langue, n'est-ce pas le diplôme d'écrivain classique ?

Courteline n'a écrit, en somme, que de menus chefs-d'œuvre; mais l'un d'eux se dégage des contingences baroques des milieux et même des situations. D'ailleurs, l'auteur, comme pour avertir de son importance, lui a octroyé deux actes au lieu d'un seul. La naïve crédulité de Boubouroche, faite de sa fidélité à l'habitude, de l'incapacité de renoncer à un certain confort sentimental, et si bien mesurée dans son énormité, face aux ruses féminines d'Adèle, atteint à une vérité durable, symbolique, on dirait volontiers égale à celle d'Orgon ou d'Argan, si les protagonistes de Courteline avaient tout de même plus d'étoffe personnelle. Plus tard, *La Paix chez Soi* (1903) devait faire à *Boubouroche* (1893) un drôle et mélancolique pendant, mais *La Conversion d'Alceste* (1905) prolongea *Le Misanthrope* en un exercice vraiment un peu scolaire.

Le blason que s'était composé Courteline montre au-dessous du pot-à-colle, souvenir d'un grand-père paternel ébéniste, au-dessus de la carotte symbolique, enseigne d'un grand-père maternel buraliste, deux chevaliers tenant l'un la plume et l'autre l'épée, mais plume et épée la tête en bas « pour indiquer que Courteline s'est servi de la plume et de l'épée sans intention offensive » (Jean Portail, *Georges Courteline Humoriste français*, 1928). Aussi y a-t-il chef de bureau ministériel qui garde rancune à l'auteur de *Messieurs les Roid.-de-Cuir* ? colonel qui lise avec colère *Le Train de 8 h 47* ? épouse qui s'indigne sincèrement de *La Paix chez Soi* ? Aucune méchanceté chez le fils du bon Jules Moineaux. Sur quoi se jette sa satire ? S'en prend-elle à des scribes exceptionnels ou à la condition générale des gratte-papier ? Aux deux soldats les plus bêtes de France ou à l'abêtissement obligé des casernes ? A une jeune femme comme on n'en fait plus ou au sort médiocre des ménages de petit train ? Dans cette double série de cas, la poigne comique passe au-dessus des individus et saisit les institutions, mais ce sont des institutions éternelles à travers les métamorphoses des temps et des lieux, l'inévitable drôlerie champignonnera toujours sur quelque-une de leurs faces.

Dans *Boubouroche* seulement, un dur jugement se fait jour,

par même misogynie que dans *La Parisienne* de Becque, quoique sur un autre plan d'ailleurs plus général : « Tromper, tromper sans cesse, toute la femme est là. » Et Courteline s'y résigne à l'aide d'un esprit d'acceptation désenchantée mais bonhomme. Amertume et tristesse comme chez Molière, et le comique de Courteline en reçoit ses titres de noblesse. Aucun homme censé ne connaît de remède aux maux des hommes, telle est l'exacte philosophie de notre auteur. Aussi devinons-nous que lorsque Boubouroche remet ses œillères, Courteline intérieurement l'en félicite.

Quant aux moyens de déclencher le rire, Courteline dispose du vaste damier imprévu des contrastes, discordances, disproportions et rebondissements de causes et d'effets, depuis le bain de pieds du père Soupe qui utilise au maximum les locaux administratifs jusqu'à la bordée de tringlots qui met le Ministère en péril. Boubouroche vaincu par Adèle, c'est pitoyable à pleurer; mais un si prompt et si complet retournement fait bondir le ressort de la force comique.

Enfin, une des raisons de son empire sur nous, c'est qu'il se tient toujours de plain-pied avec la réalité quotidienne. Il charge, il caricature, mais en gardant l'essentiel de ce que nous pouvons reconnaître en nous et autour de nous. Même lorsqu'il a glissé à la littérature en revenant au roman et qu'il s'est un peu regardé écrire, dans *Les Linottes*, on retrouve chez ses bohèmes et ses ratés sympathiques, sous le jeu comique, une humanité moyenne que Courteline a considérée avec indulgence.

Son style d'ordinaire simple et rapide, aux solides comparaisons, respire bien. La logique lui fait des os, l'observation des nerfs; il a une chair d'animal sain. Il fournirait le plus sûr des instruments pour le dialogue, s'il avait toujours résisté à la tentation des rondeurs oratoires.

2. GEORGES FEYDEAU.

Georges Feydeau (1862-1921), fils de l'auteur de *Fanny*, a fourni pendant trente ans nos théâtres à raison d'un vaudeville à peu près annuel. Le chef-d'œuvre du genre, un genre où l'impitoyable logique des situations les plus cocassement imprévues exige d'être préparée et filée avec une minutie impeccable, ce chef-d'œuvre, s'il y en a un, serait *L'Hôtel*

du Libre Échange (1894), ou *La Dame de chez Maxim's* (1899). L'originalité véritable de Feydeau devait se faire jour plus tard, dans une série d'actes, *On purge Bébé* (1910), *Mais ne te promène donc pas toute nue* (1912), qui tirant le rire de la vie banale, s'élèvent au-dessus de l'ingénieux imbroglio et du comique de mots, jusqu'à une certaine vérité satirique. Enfin gardons-nous d'oublier *Le Bourgeois*, *La Main passe*, comédies tempérées et de fine psychologie.

3. AUTRES AUTEURS.

Les deux noms de Courteline et de Feydeau se détachent de très loin en tête d'une liste où figureraient aussi ceux de Max Maurey pour son acte célèbre, *Asile de Nuit* (1904), d'Alexandre Bisson, auteur des *Surprises du Divorce* (1890) et du *Contrôleur des Wagons-lits* (1898), d'Albin Valabrègue, de Léon Gandillot, et surtout de Paul Gavault, plus sentimental et plus littéraire, qui devait d'ailleurs remporter ses grands succès au xx^e siècle avec *Mademoiselle Josette ma Femme*, *La Petite Chocolatière*, *L'Idée de Françoise*, *Ma tante d'Honfleur*. Mais *Le Papa de Francine* est de 1896. Ces vaudevillistes étincelaient de mots d'esprit qui ne sont pas tous devenus cendres et bouffonnaient en intrigues et en scènes qui ne manquent pas de quelque observation mêlée à leurs charges.

III

THÉÂTRE EN VERS

Un poète, Edmond Haraucourt, a affronté le théâtre en vers avec son renanien mystère de *La Passion* (1890), fâcheusement éloquent, et dont un alexandrin reste tristement célèbre :

Laissez venir à moi les petits enfants blonds,

puis avec *Héro et Léandre* (1893) où s'entendent de beaux vers d'amour, et encore avec *Don Juan* (1898), interprétation hardie du personnage, devenu un héros de la personnalité triomphante jusque dans sa conversion.

Maurice Bouchor (1855-1920) a un nom en poésie, nullement pour ses recueils moraux et civiques rassemblés dans *Le Poème de la Vie humaine* (1902-1906), mais pour les Mystères qu'il a tirés de la Bible (*Tobie*) et de Shakespeare (*La Tempête*) pour le théâtre des Marionnettes (1889-1894) et qu'il a su mettre en heureux vers simples.

Il faudrait citer encore Armand Silvestre pour *Grisélidis* (1891), Catulle Mendès pour *Brizéis*, née de sa collaboration avec Éphraïm Mikhaël (1893), pour *La Reine Fiammette* (1894) et *La Vierge d'Avila* (1908); Jean Richepin pour *Le Chemineau* (1897) et *Miarke* (1905). Mais le soir qui devait marquer une date dans les annales dramatiques est celui du 28 décembre 1897, où le triomphe foudroyant de *Cyrano de Bergerac* fit du nom d'Edmond Rostand le plus sonore depuis Victor Hugo.

Fils d'Eugène Rostand l'économiste, né à Marseille le

1^{er} avril 1868, ravi tout jeune par le rêve poétique, Edmond Rostand publia à vingt-deux ans un recueil de vers, *Musardises*, où s'exprimait une âme sentimentale, nostalgique d'idéal, que son esprit, toujours à l'affût, blessait volontairement, dans un bruit de rimes éclatantes et cocasses. Plusieurs poèmes s'adressaient à la petite-fille du maréchal Gérard, que le poète épousa dans l'année.

Puis le théâtre se l'attacha

Les Romanesques, en 1894, plurent médiocrement à un public que tant de fantaisie surprenait. Cependant le jeune homme, avec allégresse et gaîté, faisait bondir et rebondir sur les planches de la Comédie-Française tirades et couplets, morceaux à effet et pitreries de rythmes, il réveillait en Percinet et Sylvette les voies tues de Régnard et de Banville, avec un rien de marivaudage, malheureusement en pleine convention.

Sarah Bernhardt, le 5 avril 1895, fut *La Princesse lointaine*, princesse d'Orient au nom de miel, Mélissande, que le troubadour Jaufré Rudel était allé jadis contempler au delà des mers, avant de mourir. Dans cette pièce délicate, Rostand a gardé à l'héroïne sa réalité de femme faible et fervente, et il a fixé dans Rudel les premiers traits de Cyrano et de Chantecler. Il est fâcheux qu'un idéalisme exagérément romantique compromette la délicieuse idylle.

L'erreur de *La Samaritaine* (1897), qui n'offre ni grandeur sacrée ni simplicité profane, ne perdit point Rostand. Il eut avec *Cyrano* son miracle du *Cid*.

Cyrano de Bergerac reste vrai dans l'in vraisemblance, grâce au vague appui d'une lointaine garantie historique, et la pièce se pare d'une pittoresque couleur locale. Bien faite, ardente et mouvementée avec son duel, son héroïsme amoureux, son duo du balcon, son secret, cette comédie débordante d'esprit, emperlée de sensibilité à fleur de peau, empanachée de grâce gaillarde, avec sa bravoure et sa fanfaronnade, sa folle galanterie et ses cliquetis, est apparue comme un sursaut de tradition précieuse et gauloise : Corneille jeune, Molière farceur, Scarron, Gautier et Hugo semblaient vouloir renaître dans les situations, les dialogues, le vocabulaire, les adjectifs et les rimes. Préparé sur la scène par le *Fracasse* d'Émile Bergerat, par *Le Chemineau* de Richépin et le *Glaivigny* de Mendès, Rostand faisait soudain un sort aux petits

lyriques et burlesques du xvii^e siècle, à la lignée de Don César de Bazan, et allumait le dernier embrasement de la fantaisie romantique sous un ciel qui restait malgré tout de la toute dernière saison. N'était-ce pas assez, tout cela, pour que toute la France de légèreté et de panache se reconnût avec gratitude dans l'œuvre imprévue ?

Porté par la faveur nationale, qui arrivait à briser la défiance scrupuleuse du poète envers lui-même, Rostand, trois ans plus tard, risqua l'effort démesuré de *L'Aiglon*. Un beau sujet, cet Hamlet mâtiné de Nicomède, un pauvre enfant dans un prince, un héros chez un faible. Mais Rostand s'y est trouvé inégal. Les fausses grâces, comme dans *La Samaritaine*, l'esprit de mot hypertrophié qu'il y avait déjà dans *Cyrano*, un manque de solide étoffe humaine qui se sent dans toutes ses pièces, ont fait que c'est du grand traité en joli.

Chantecler ne paraîtra que dix ans plus tard, après une maladie et l'installation à Cambo, après la mort de Coquelin pour qui le poète avait écrit le grand rôle, sans doute après une suite d'hésitations et de doutes. L'âme de Rostand était douloureuse, on le voit bien à ce long cri de désabusement et d'angoisse. Cependant, quel éclat ! On dirait par moment d'un poème que Hugo aurait rêvé sans avoir eu le temps de l'écrire. De même que *Cyrano* sortit du quatrième acte de *Ruy Blas*, c'est le *Théâtre en Liberté* qui a engendré *Chantecler*, c'est surtout « La Forêt mouillée », où bêtes et plantes parlaient avec cette émotion lyrique qui sait éclater en plaisanterie, avec cette cocasserie qui siffle soudain en fusée lyrique. Ajoutez une versification qui allume tous ses feux sur des détails précis et drôles. Mais Rostand a insisté sur la psychologie. Ces humains à plumes et à bec ne jouent pas une féerie ; ils tiennent vraiment les planches, avec large intrigue et scènes passionnées, avec même des caractères : le Coq, ce lyrisme vivant, la Faisane Dalila, la mondaine Pintade, et tous les jaloux, tous les méchants, tous les snobs. C'est encore une vaste satire, où un nouvel Alceste défend la tradition nationale de son terroir contre des modes souvent étrangères. C'est enfin l'essor du poète qui poursuit sa mission envers et contre tout, mais que le sort accable. L'honneur chevaleresque, l'amour héroïque, un cœur trop grand pour l'homme qui le porte : ne voilà-t-il pas les thèmes constants d'Edmond Rostand ?

Il reste à déployer dans *Chantecler* des erreurs de goût qui n'étonnent point de son auteur, et peut-être même une erreur de goût initiale. Car ces animaux pris comme personnages n'ont que par instant un air d'Aristophane. Si l'intention fait penser aussi à Shakespeare, on n'en voit que mieux leur disproportion avec ce qu'ils veulent signifier. On a l'impression d'une fable démesurément agrandie et soufflée.

Chantecler subit une chute brillante. Puis la guerre vint, et Rostand se mit à écrire les poèmes détestables qui devaient composer un recueil posthume, *Le Vol de la Marseillaise*. Ayant voulu voir Paris illuminé pour le triomphe des Alliés, il prit une grippe et en deux semaines mourut, le 2 décembre 1918.

Le théâtre en vers, que la postérité fera entrer avec certaines pièces du théâtre symboliste et certaines autres du théâtre de plein air dans une catégorie commune de sa mémoire, n'a plus rien produit de comparable à *Cyrano* ou à *Chantecler*. C'est une forme qui se meurt ou du moins qui s'endort d'un sommeil semblable à la mort. Tout peut toujours se réveiller ou renaître. Néanmoins le théâtre vivant paraît avoir choisi pour longtemps la prose ou des systèmes d'expression dont Claudel propose le plus original.

DEUXIÈME PARTIE

D'UN SIÈCLE A L'AUTRE

CHAPITRE PREMIER

LA PENSÉE

Le siècle paraissait devoir s'achever dans un crépuscule des hautes activités philosophiques de l'esprit : on écoutait encore les maîtres qui, de Spencer à Taine, avaient arrêté la pensée devant l'inconnaissable, l'avaient laissée glisser de l'agnosticisme au matérialisme, ou bien s'étaient abrités, tels Vacherot ou Paul Janet, dans un spiritualisme fragile et menacé. Voilà à quoi aboutissait le rationalisme : à une quasi-négation.

Une voix soudain s'éleva. Elle était retentissante de clarté, elle arrivait des étendues de la culture, elle atteignait à la même précision que la science positive : or on comprit tout de suite qu'elle annonçait la découverte d'une issue. Bergson parla, et l'agnosticisme était forcé, le matérialisme bientôt basculait, le spiritualisme trouvait un appui positiviste. Kant écarté, il parut qu'on allait toucher le réel. Sans constituer de Somme, et en n'envisageant que des problèmes sérieux, en adoptant les conclusions transformistes des savants et en acceptant la biologie moderne, le nouveau venu semblait en mesure de rendre à l'âme droit de cité.

C'est en effet dans ces temps qui nous paraissent aujourd'hui si doux à vivre, mais où l'on se mourait de mélancolie, que le philosophe Bergson, battant en modeste chef d'orchestre les premières mesures d'une métaphysique expérimentale qui pouvait paraître tout d'abord n'intéresser que les spécialistes, déclina en réalité une puissante symphonie d'affranchissement spirituel.

L'événement se passa en 1889, c'est l'année de l'*Essai*

sur les données immédiates de la conscience. Dès le premier éclat, l'œuvre bergsonienne a tenu sa position fondamentale, aussi sera-t-elle exposée ici tout d'une haleine, de façon à n'en pas interrompre le développement logique. Mais qu'on se rende bien compte qu'historiquement il faudrait la suivre sur un long espace d'années, la quitter, la reprendre.

Le second livre de Bergson parut à la veille d'une crise nationale. L'Affaire Dreyfus allait tailler au cœur d'un assez riche désordre le curieux carrefour où se croisèrent des directions essentielles, allait opposer deux groupes d'esprits, deux faces de la France, dans une bataille d'idées. La philosophie générale, au moment de passionner un large public, dut faire retraite dans les cerveaux spécialisés.

Tout était calme en apparence et souriant d'optimisme, nous vivions sous le régime Méline. Quand pourtant l'Affaire Dreyfus éclata, on vit que le pays se trouvait prêt pour son déchirement; et ensuite, lorsque la République eut tout jugé, réintégré Dreyfus et Picquart, déclaré « l'incident clos », la France n'en restait pas moins séparée en deux camps. L'un suivait l'évangile de Paul Desjardins et de son « Union pour la recherche de la vérité », cette chapelle laïque pour hauts universitaires et protestants libéraux; il entretenait le culte des « Droits de l'homme », manifestait fraternellement avec les jeunesses à l'égantine rouge; il courait applaudir Anatole France devant la statue de Renan à Tréguier; égalitaire et se refusant à poser le problème de la race, il posait celui de la religion et associait l'anticléricalisme à la Défense républicaine. L'autre camp, croyant ou non-croyant, mais tolérant à l'égard des religions, tenait la Défense républicaine pour une entreprise sectaire; il se renfermait volontiers dans un traditionalisme sentimental, mais adhérait, quand il se sentait de la hardiesse, aux ligues nationalistes ou s'emportait contre Israël qu'Édouard Drumont dans sa *France juive* (1886) avait peint en exploiteur de la société issue de la Révolution et en destructeur de nos vertus fondamentales.

Ces deux France, hélas ! s'affrontèrent jusqu'au jour de Tanger, presque jusqu'au jour d'Agadir.

Comment une opposition si tragique au cœur de la vie nationale ne se serait-elle pas reflétée dans nos lettres ? L'Affaire Dreyfus, elle et ses effets, a marqué les grands écri-

vains du temps, les uns accessoirement, les autres dans leur centre. Un Anatole France, après avoir fait dialoguer tant de vérités contraires, s'est fixé à l'occasion de l'Affaire dans la fidélité au mythe de raison laïque et d'optimisme socialiste que, dans les chaires politiques, Jaurès prêchait Barrès, Maurras, en cherchant à leur réaction antidreyfusienne de 1897 toutes les références possibles de sensibilité ou d'intelligence, ont rénové et en partie créé des systèmes de valeurs fondés, celui-ci sur une tradition terrienne, familiale, religieuse, celui-là sur une conception positive de l'ordre. Sorel leur apporta une aide bien imprévue. Quant à Romain Rolland, plus détaché, généreux idéaliste romantique, déçu dans ses essais d'éducation du peuple, et qui avait dénoncé dans l'Affaire une crise de débilité, de sentimentalisme et de mensonge, il voulut provoquer un sursaut par l'évocation des héros, puis établir un programme simple et grandiose d'action sur une foi absolument libre des partis, des patries et des religions. Enfin Péguy, lieu vivant et martyr du drame français, est celui qui a réagi avec le plus de pathétique, sinon de clarté et d'efficacité, à la corruption introduite par la politique dans le dévouement dreyfusien, ensuite à l'événement de Tanger, avant d'aller chercher dans le christianisme ce qu'il avait d'abord cherché dans le socialisme, parce qu'il voulait sauver les hommes au spirituel comme au temporel. *Les Cahiers* de Péguy, comme *L'Action* de Maurras sont sortis de l'Affaire et de ses résonances immédiates.

L'opposition des deux pensées s'est maintenue dans la suite, en parallèle avec les menaces de guerre. Lorsque l'Allemagne eut envoyé la canonnière *Panther* à Agadir le 1^{er} juillet 1911, les partis d'extrême gauche et leur cerveau d'alors, la Sorbonne, gardèrent farouchement dressé leur pacifisme. Mais la politique de concentration patriote s'appuyait sur l'orgueil de l'Empire et se fiait à l'alliance russe : elle devait l'emporter. Barrès, Maurras, Péguy arrivèrent peu à peu à l'emporter avec elle sur Jaurès, Herr et Romain Rolland, auprès de l'élite pensante.

C'est ainsi que les circonstances ont porté aux premiers plans spirituels, dans l'âge mûr de la Troisième République, une littérature de combat. Magnifique littérature. Elle ne vieillira pas plus, dans ses beaux morceaux, que du Démos-

thène. Elle déborde d'ailleurs largement la politique. Elle est esthétique et éthique. Elle n'a pas vécu isolée, elle se réfère souvent à Bergson ou aux philosophes antérieurs. Un Taine l'avait pressentie; et Bergson, loin d'y rester indifférent, plus d'une fois exprima son estime pour elle, dans tels entretiens privés que des mémorialistes ont consignés.

Bergson avait cependant gardé ses distances sur le terrain de cette guerre intérieure; il est devenu au cours des années qui précédèrent la guerre extérieure, le plus grand vivant, non seulement de notre philosophie, mais de notre littérature. Il mit à ses pieds la société mondaine; il emplit du bruit de son nom les livres et les revues, les amphithéâtres, les salles de rédaction, les salons. Ce fut le triomphe du bergsonisme, sinon de Bergson. Un siècle bergsonien allait-il couler, comme jadis un cartésien ?

Pas précisément. On trouvera dans le second volume de cet ouvrage les prolongements du Kantisme, la métaphysique chrétienne de Blondel, le Thomisme renaissant, maintes tendances divergentes en histoire, en philosophie, en critique. Dès ce premier volume, on va voir que ni l'incroyance libertine d'Anatole France prolongée en Rémy de Gourmont, ni l'individualisme intellectualiste précisé par Alain, ni le nationalisme barrésien et maurassien corrigé par Mithouard ou vulgarisé par Bainville, ni l'idéal juif de justice mis en vers et en prose, n'ont jamais désarmé. Et une égale multiplicité s'observe chez les analystes politiques et moraux.

I

BERGSON LIBÉRATEUR

1. BIOGRAPHIE.

Né à Paris le 18 octobre 1859, d'un père polonais, Henri Bergson demanda et obtint la naturalisation française après sa réception à l'École Normale. Agrégé, il débuta dans l'enseignement à Angers en 1881, passa de là à Clermont (1883-1888). Il professait au Collège Rollin, quand il soutint ses thèses en 1889. Nommé au lycée Henri IV, il y resta de 1889 à 1897, puis entra comme maître de conférences à l'École Normale en 1898, au Collège de France en 1900. L'Académie l'élut au fauteuil d'Émile Ollivier en 1914. Et la construction de son œuvre a rempli totalement le reste de sa vie, achevée le 3 janvier 1941, dans la tristesse de la guerre et de l'invasion.

2. LE MOI ET L'UNIVERS.

L'originalité décisive de Bergson, c'est qu'au lieu de choisir entre les grandes solutions doctrinales et d'en composer éclectiquement une mosaïque personnelle, il a supprimé les problèmes mêmes auxquels elles répondent : il les estime posés à la faveur de confusions, et son effort tend à supprimer ces confusions-là. Il a dénoncé la confusion fondamentale du temps véritable avec le temps spatial, c'est-à-dire du temps tel que le porte la vie avec le temps mesuré par la marche des aiguilles sur les cadrans d'horloge. Cette découverte du temps réel fut capitale. Mais comment Bergson en a-t-il eu le bonheur ? C'est son autre originalité essentielle

d'avoir substitué à l'instrument de connaissance qui n'était capable que de mesurer de l'étendue et de la quantité un instrument apte à saisir la réalité qualitative et vivante : l'intuition. Qui voudra savoir sans contresens ce qu'est l'intuition bergsonienne, devra lire dans la *Revue de métaphysique et de morale* deux articles du philosophe, *L'Introduction à la Métaphysique* (1903) et *L'Intuition philosophique* (1911). On peut la définir un effort presque douloureux de l'attention contemplative pour accomplir, en dehors de toute passion comme de tout raisonnement, une descente difficile et bouleversante à l'intérieur de l'objet, afin de l'épouser profondément, de coïncider avec ce qu'il a d'unique et qui, à cause de cela même, échappe aux crochets du langage.

La méthode intuitive et le refus du temps spatial permirent à Bergson d'en finir avec le problème de la liberté dans *L'Essai sur les Données immédiates de la Conscience* (1889). Les philosophes antérieurs avaient le tort de se représenter les états psychologiques comme des phénomènes qui dans l'espace se distinguent sans se succéder : commodité nécessaire de la vie sociale. Mais la vérité est que ces phénomènes de conscience se succèdent sans se distinguer, ils se pénètrent et se continuent, en êtres vivants qui naissent et meurent les uns dans les autres, non pas en phénomènes du monde physique. Ils constituent la durée, substance du vrai Moi. Voilà cet écoulement sans fin, voilà cette continuité d'états non nécessaires, de décisions non prévisibles, qui sont libres en ce sens que la personnalité totale les produit et qu'elles répondent à l'ensemble de nos désirs, de nos sentiments et de nos pensées.

Par quels moyens cette liberté passe-t-elle dans les actes, par conséquent dans le monde de l'espace et de la matière ? C'est le problème de la relation du corps à l'esprit, il est métaphysique : Bergson l'a traité par la psychologie dans *Matière et Mémoire* (1896). Là aussi, rejetant la dualité cartésienne, il établit la distinction de l'esprit et du corps en fonction du vrai temps. Considérant le sujet et l'objet dans la durée, il arrive à affranchir la vie spirituelle de sa prétendue concomitance avec le cerveau ; ici tout est mécanisme ; là, tout est vie. L'esprit contient infiniment plus de choses que le cerveau, et par conséquent l'esprit a une véritable originalité.

Même aspect dans toute la nature, quand on étend au delà de soi la sympathie intuitive. Généralisant ses vues antérieures, Bergson, dans *L'Évolution créatrice* (1907), libère la vie de la nécessité mécaniste. La vie elle aussi est durée, qualité, mobilité et liberté, elle est création continue, l'avenir se fait et ne peut se prévoir, la vie évolue en « élan vital ». Elle déborde abondamment l'intelligence, elle ne se refuse pas à l'instinct et à ses puissances, elle se prête à l'intuition. L'élan vital, l'évolution constamment créatrice de la vie, c'est encore la durée sous son aspect progressif, trait d'union entre le passé et l'avenir, mouvement qui remonte une pente. Ce mouvement, des obstacles le contrarient, le divisent, le font dévier, et l'évolution du monde n'est que le déroulement de cette lutte.

3. PANORAMA DE L'ŒUVRE.

Arrivés à ce sommet, retournons-nous pour regarder l'horizon dominé. Nous contemplons un élan de vie, un élan éternel, une création incessante des choses. Nos yeux sont ceux de l'être intérieur, si nous y mettons beaucoup d'attention et d'amour.

En nous-mêmes et dans tous les êtres, cet élan de vie universelle, invisible, qualité et non quantité, est la durée, passé qui continue, acheminement à l'avenir imprévisible.

Qualité et durée, voilà le réel, non pas le faux réel, non pas l'abstraction du réel — qu'atteint la science par le Nombre mesureur et constructeur — mais le réel concret et vivant. Le réel de l'expérience intime, d'abord, que l'intelligence dissimule parce que l'intelligence le déguise en quantités spatiales : piège dans lequel était tombé le positivisme sensualiste et auquel on n'avait pu échapper que par l'idéalisme. Quel réalisme apporte Bergson ! et dans une certaine mesure, quelle simplicité ! Le temps renié et supprimé au profit de la durée, nos états de conscience font une coulée qui progresse, mûrit et passe. L'âme se révèle, en somme, comme un acte de libre mouvement : voilà les *Données immédiates*. Mais Bergson rencontrait alors une difficulté fondamentale, il avait à expliquer l'oubli, abîme où paraît sombrer la durée vivante et, par suite, la reviviscence. Il a résolu la question en caractérisant la mémoire, la mémoire pure, la mémoire

désintéressée; en montrant l'anéantissement du passé matériel et la survie du passé spiritualisé. La mémoire, absolument distincte de la matière, protège, conserve le réel du passé, le met à l'abri de la dispersion utilitaire du présent. Quand elle le libère, à la manière dont le sommeil libère les images du rêve, il est transfiguré, il a toute sa valeur, il se réintègre dans l'éternel. Voilà *Matière et Mémoire*.

Un homme créé selon *Les Données* et *Matière et Mémoire* serait une âme contemplative et rêveuse. Mais l'homme tel qu'il existe, tout rêveur qu'on l'imagine à l'occasion, est aussi une intelligence et cette intelligence brise la durée, mutile la qualité. Comment se présente-t-elle à la pensée de Bergson ? Tantôt physicienne, mathématicienne, fabricante d'outils, bref, instrument de vie pratique. Tantôt théoricienne et spéculative. Par ses vertus pratiques, elle permet à l'homme de se délester des tâches d'esclave qu'accomplit l'instinct dans la série animale et de se trouver libre pour s'élancer dans la voie supra-matérielle.

Restait à édifier une morale et peut-être une théodicée. Dès en 1920, Bergson poussa son ascension spiritualiste, dans *L'Énergie spirituelle*, jusqu'à reconnaître possible et même probable l'âme immortelle. Puis il écrivit son dernier livre, qui devait paraître en 1932, *Les Deux Sources de la Morale et de la Religion*.

Si l'on suit l'élan vital dans l'humanité qui vit en société, la nécessité sociologique, c'est-à-dire la discipline nécessaire aux assises sociales, engendre une morale conservatrice, conforme à l'intérêt du groupe : c'est le champ de Durckheim. Mais l'humanité peut-elle se fixer ainsi, se momifier ? Non, l'élan vital veut davantage, il dépasse le groupe et la masse, il court à l'avenir, il rompt l'habitude, il s'incarne dans des individus exceptionnels et crée des modèles d'aspiration supérieure, de morale en progrès, de « morale ouverte » — que Bergson oppose aux « morales closes ».

Même opposition dans le domaine religieux. Il y a la religion statique et rituelle de la tribu, elle la défend contre la critique destructive de l'intelligence; et il y a la religion plus haute et plus rare, absolument individuelle, la religion dynamique des mystiques, que l'Église autorise, bon gré mal gré. Cette religion-là, élan de la foi, participe à l'élan vital, à la création divine. Elle est amour, c'est l'amour qui brûle au

cœur des saints. La religion a ses saints, comme la morale a ses héros.

Dans ce livre où le Dieu de *L'Évolution créatrice*, c'est-à-dire la vie à son centre initial, devient amour intelligent et libre, Bergson, cédant à son penchant pour le mysticisme, s'approche tout près des prophètes et de Jésus. Sans entrer dans le détail des obligations et des sanctions, sans prétendre édicter des règles de conduite, il brise du moins les morales qu'on avait voulu de toute part substituer à la morale. À ce moment, il ne cache pas qu'il se sent arrivé au seuil du catholicisme, et le père Sertillanges s'est porté garant de cette conversion souhaitée. Si Bergson ne l'a pas voulue et effectuée, c'est pour ne pas abandonner, lui israélite, ses frères de race au moment même où la persécution s'abattait sur eux.

Répetons que Bergson est venu au spiritualisme par l'analyse et par l'expérience, en psychologue réaliste, et en mathématicien. La réside sa force. Il a vraiment mis au monde une réalité psychologique neuve qu'on n'a plus le moyen d'écarter. Il n'est d'ailleurs pas vrai qu'il annule l'intelligence et la raison. Au contraire, la secousse qui aura fait monter l'intuition au point où il l'a mise sera venue de l'intelligence, sans laquelle l'intuition « serait restée, sous forme d'instinct, rivée à l'objet spécial qui l'intéresse pratiquement ».

Le grand livre restera *L'Essai*, qui a désormais sa place dans le patrimoine classique; il met en lumière le fait de la liberté. *Matière et Mémoire* tient certaines positions qui sont des positions essentielles, notamment l'indépendance du souvenir par rapport à son apparente gangue corporelle; elles semblent imprenables, fortifiées de science. Mais la science change en progressant, et déjà des termites travaillent dans les bases de la construction. C'est *L'Évolution créatrice* qui soulève des doutes faciles; le livre s'écarte quelquefois de l'expérience et sa conception de la mobilité crée des visions floues. Qui sait s'il n'est pas seulement un épisode de l'histoire néo-platonicienne jalonnée par Boehme et Schelling ? Et puis, *L'Évolution créatrice* a laissé se glisser trop de « comme si... », de « paraît se faire... », de « laisse deviner que... ». Le « grand fleuve de la vie à travers le corps de l'humanité », se divisant en « ruisselets » qui sont des âmes : pareille phrase et quelques autres du même genre

(la « communication sympathique entre nous et le reste des vivants », la « dilatation » que l'intuition « obtiendra de notre conscience »... etc...) ne compromettent-elles pas un livre prodigieusement hardi ? Ne témoignent-elles pas d'une conception vague, plus riche en suggestion indéterminée qu'en substance ? Assurément on devra prendre garde à l'autocritique du maître en quelques pages des *Deux Sources*. Et puis l'on notera que la lettre célèbre au P. de Tonquédec écarte les soupçons de monisme et de panthéisme. Bergson y présente *L'Évolution créatrice* comme dégageant nettement « l'idée d'un Dieu créateur et libre, générateur à la fois de la matière et de la vie et dont l'effort de création se continue, du côté de la vie, par l'évolution des espèces et par la constitution des personnalités humaines ». Tout de même on ne voit pas bien comment le philosophe passe de l'idée d'énergie à celle de personne et de Dieu personnel.

Négligerai-je *Le Rire* ? Cet essai divertissant « sur la signification du comique » (1900) est-il à tenir en dehors du « corpus » bergsonien ? Pas du tout, mais c'est une vignette en marge. On y voit la surprise du comique éclater chaque fois que de la vie automatique remplace de la vie spontanée; on y voit un Molière toucher à son but quand il déchire les rideaux déployés par la société et ses symboles pratiques, et qu'il met l'homme directement en face du réel

4. L'ÉCRIVAIN.

La valeur littéraire de Bergson lui donne une originalité de plus. Il a fait des prodiges de souple aisance, d'élégante et claire subtilité, en décrivant les états de l'âme, leur intensité, leur refus de se laisser mesurer, leur qualité. Ses analyses ont généralement la force d'une démonstration et le charme d'une musique. Il est difficile de ne pas les apparenter à l'introspection de Proust; le romancier et le philosophe ont contrainst la conscience claire et le langage qui l'exprime à accepter beaucoup d'« indicible ». Un système de métaphores nuit rarement au philosophe, le sert presque toujours. La distinction entre la durée réelle et ses représentations symboliques tirées de l'étendue, l'analyse d'une rose respirée, l'acte libre dégagé de toutes les illusions qui nous font prendre pour libre ce qui est déterminé, dans *Les Données immédiates*; la

définition du présent, la vision pure de la matière, le corps instrument de sélection pour les représentations, jamais de création ou de construction, dans *Matière et Mémoire*, l'objection du temps-durée faite au finalisme radical comme au mécanisme, les différents aspects de l'élan vital, les privilèges de la conscience humaine, dans *L'Évolution créatrice*, ces pages et bien d'autres et *Les Deux Sources* presque entières sont d'un artiste créateur, elles sont surtout d'un écrivain chez qui le style tend à la vibration lumineuse.

5. INFLUENCE SUR LA LITTÉRATURE.

Bergson, dressant une hiérarchie dans la connaissance de la réalité, faisait passer l'artiste derrière le philosophe, mais avant le savant, car il ne savait de pénétration profonde que désintéressée, hors des soucis de l'action. La fraternité de l'œuvre bergsonienne avec la littérature est émouvante; on décèle aisément des rapports entre elles, précis et variés : le Symbolisme, comme l'intuition des *Données*, chercha le Moi profond, mouvant, protéen; l'une prétend appréhender le réel par un contact interne, l'autre s'efforçait d'écarter tout le conventionnel et tout le social qui s'expriment par représentations intellectuelles. Ensuite, le Naturisme qui s'est étendu des naturistes proprement dits à Noailles, à Jammes, à Verhaeren et qui marchait à la découverte du monde par la sensation originale, vécut parallèlement à *L'Évolution créatrice* qui, elle aussi, philosophiquement, ramène la réalité universelle à un instinct devenu conscient. La philosophie intuitive de la durée s'accorde évidemment avec la valeur éclairante et pénétrante des puissances de la sensibilité, et elle a contribué au climat dont avaient besoin certains romanciers du siècle, dont la ligne va de Proust à Duhamel, et même les poètes modernes qui veulent évoquer l'éternel dans l'instant.

Certes, la littérature connaît moins Bergson que le bergsonisme, mode vague et diffuse qui a répandu les expressions de « vivant », de « concret », de « Moi profond » et qui a joué le rôle d'un nouveau romantisme, toutes proportions gardées. Le mépris de la logique et des idées claires, la religiosité flottante, la pire complaisance pour la singularité du Moi et la dissolution la plus navrante de la syntaxe

à travers la prose et les vers, peuvent se recommander du bergsonisme. Comme le bergsonisme a irrité Bergson ! Mais Bergson, après tout, avait peut-être besoin du bergsonisme pour sa zone d'influence. Et lui, il a servi, en littérature, l'essor des découvertes intuitives, plus généralement le renouveau de l'espoir humain libéré.

On trouve exprimée dans Péguy la reconnaissance de la pensée et des lettres contemporaines : qui pourrait refuser de contresigner ce témoignage ?

La pensée de Bergson, qui rassemble en France les tendances dispersées de l'anti-intellectualisme, a rayonné sur l'Europe, sur l'Amérique, jusqu'en Asie. En France, elle a fait des disciples notoires. Elle est même devenue un levain et un ferment de lutte.

II

LE CARREFOUR

I. — ANATOLE FRANCE POLITIQUE

Un caractère assez vieille France ne lui a pas manqué, et pas seulement dans son honneur professionnel d'artisan littéraire... Jacques-Anatole Thibault, dit France : tel fut son nom. Une lettre de lui, parue à *L'Illustration* du 18 octobre 1924, nous a appris que son père, d'une famille de vigneron angevins, s'appelait François-Nicel Thibault et qu'au pays natal on désignait ce brave homme par le diminutif de son premier prénom : « France ». « C'est le nom qu'il garda, ajoutait son fils, pendant les quatre-vingt-cinq ans de sa vie laborieuse, modeste et pleine d'honneur; l'usage, plus puissant que la loi, m'impose à mon tour ce nom de France, que je porte comme mon père l'a porté. » Entendez-vous ce ton ? Pareille déclaration respire-t-elle le scepticisme ? Plutôt la solidité des traditions. Après tout, Sylvestre Bonnard affirmait de fortes vérités morales, et davantage encore l'abbé Jérôme Coignard. Par l'éloquence de cet original, un esprit plus positif que sceptique semblait devoir entrer dans la littérature, comme l'évidence en éclate surtout dans les *Opinions de Jérôme Coignard recueillies par Jacques Tournebroke* (1893).

On ignore trop qu'au moment de ce livre le jeune Charles Maurras fut l'informateur préféré du maître et son pisteur de nouveautés, comme Jules Tellier pour Jules Lemaitre. Il le connaissait depuis 1890 et allait le voir chaque semaine. Il tenait l'illustre écrivain sous sa coupe critique. Les *Opinions*, c'est un appendice quasi maurrassien aux *Essais* de Montaigne, rédigé avec une verdeur, une plénitude de lan-

gagne extraordinaires. Coignard, lui aussi, se méfie des nouveautés, et il renvoie dos à dos toutes les formes de gouvernement. Il condamne Rousseau avec éclat. Il croit à la sottise et à la grossièreté des hommes, il raille leurs espoirs placés dans les rébellions, et met une extrême dureté à juger la Révolution française et les régimes populaires.

Seulement, Anatole France ne s'est pas fait faute de se contredire. Au temps où le général Boulanger paraissait triompher, le peisifieu des « galonnés » n'avait-il pas entonné le los des vertus militaires, écrivant qu'industrie, art, police, tout sort d'elles ? Il avait même publié l'apologie de la guerre dans ses chroniques de *L'Univers Illustré*. Ne s'était-il pas inscrit au Parti ? La déception venue, il demanda, avec Gyp et beaucoup d'autres : « Il faut un balai, mais lequel ? »

France s'est contredit dans les *Opinions de Jérôme Coignard* simultanément. Nous venons de l'y voir maurrassien. Mais cependant et presque dans les mêmes propos, il honnit les chefs de l'armée et se gausse de l'appareil judiciaire, il estime que les Lois sont débiles et que l'action des gouvernements est sans efficace, puisque tout évolue avec lenteur dans les mœurs, vraie et seule trame de la vie publique, que princes, ministres et parlements ont assez peu aidé à filer. S'il a un idéal politique, c'est la douceur des mœurs, ses ennemis, ce sont les chauvinismes autant que les jacobinismes. C'est pourquoi une pente de son esprit le conduisait à des conceptions traditionalistes, cependant qu'une autre le faisait glisser à la molle anarchie.

France s'est contredit encore, mais successivement, dans la série de *L'Histoire contemporaine* (1896-1901). Lorsqu'elle commença de paraître, on put voir, à lire *L'Orme du Mail*, que rien n'avait changé, ou à peu près, dans la tête de l'auteur, depuis la disparition du fougueux Coignard. Jusque dans *Le Mannequin d'Osier*, par la bouche de plusieurs personnages, France pense que la Troisième République adore le veau d'or et qu'elle a fait de notre patrie le pays de cocagne des banquiers cosmopolites. Et d'autre part, que dit le préfet Worms-Clavelin à un ami ? Il dit : « Tu sais bien que nous n'en avons pas, de politique extérieure, et que nous ne pouvons pas en avoir. » C'est ce que Maurras disait et redisait, dans la *Gazette de France*, avant de l'imprimer dans *Kiel et Tanger*.

L'Histoire contemporaine, dans l'ensemble, ne peint nullement la province, elle ne peint, surtout à partir de *L'Anneau d'Améthyste*, qu'une certaine mousse de notables dont l'auteur a pris les uns au parti catholique et royaliste, les autres au personnel gouvernemental. Avec les uns et les autres, quelques juifs et des femmes sans vertu. France, les ayant tous légèrement caricaturés, tient les ficelles de ces pantins, à le bien regarder, il les mène durement, jugeant avec un mépris croissant les classes dirigeantes et le parti qui prétendait défendre l'ordre, mais avec cruauté la République et ses gens, spécialistes d'une politique de combinaison et de facilité.

Or, entre *Le Mannequin d'Osier*, qui est de 1897, et *L'Anneau d'Améthyste*, qui est de 1899, on s'aperçut d'un grand changement. France n'épargnait plus de ses sarcasmes aucune autorité sociale, il maltraitait la bourgeoisie comme l'aristocratie; mais tout en bafouant l'armée et l'Eglise, il devenait complaisant aux masses populaires. Dans la suite, il a romancé une anticipation socialiste et ce fut *Sur la Pierre blanche* (1905), qui a le caractère facile et revêché à la fois de toute propagande. Puis il s'est divertit à une succincte histoire de l'humanité, achevée en rapide Histoire de France : *L'Île des Pingouins* (1908), livre conçu et écrit selon la tradition voltairienne la plus simpliste.

Est-ce parce que Voltaire nous laissa *La Pucelle* que France a voulu être l'auteur d'une *Vie de Jeanne d'Arc*? Elle a paru la même année que *L'Île des Pingouins*, mais préparée de longue date : sans quoi, l'on eût pensé qu'elle voulait servir le même dessein, c'est-à-dire jeter le discrédit sur des réserves de respect et de piété. Mais non, France y travaillait depuis des années. Et d'ailleurs le livre provoque l'admiration littéraire, c'est un chef-d'œuvre d'exposition, d'évocation, de description. Quel mouvement dans les scènes, quelle vie dans les portraits, quel moelleux unique dans le style, pourtant marié à la saveur archaïque! Il est malheureusement impossible de lui accorder la valeur historique : il y a thèse et les preuves manquent, il y a assemblage de textes et le choix s'en découvre arbitraire.

Grande sévérité pour Jeanne... Hallucinée perpétuelle, simple instrument aux mains du clergé resté fidèle à Charles VII, faible et découragée quand sa prison la livra à elle-

même, ayant d'ailleurs abjuré, au surplus dénuée de toute espèce d'importance militaire, bref, suifaita dans sa personne et dans son rôle : la reconnaissez-vous ? Pierre Champion a-t-il pu reconnaître l'héroïne à la gloire de qui il avait amassé pour le maître une si riche information ? L'auteur appuie ses conclusions sur les pièces du procès de condamnation (1431), document anglais avec procès-verbaux de Cauchon, et sans les résultats des enquêtes locales. Pourquoi, considérant ces pièces comme authentiques ainsi que l'acte d'abjuration, tenir pour fausses celles du procès de réhabilitation ? Pour quelques inexactitudes et contradictions ? Mais il y en a d'égales à reprocher aux unes comme aux autres. Si telles pièces sont douteuses et à écarter, telles autres ne le sont pas moins, et c'est pourquoi les historiens s'étaient montrés si prudents jusque-là. Par suicroît, ces documents choisis avec audace, France les sollicite, par exemple pour affirmer que l'influence des prêtres a constamment dirigé la sainte fille et lui a imposé cette marche sur Reims, que lui, se faisant stratège, condamne : général en fauteuil, il déclare qu'à la place de Jeanne il aurait immédiatement conquis la Normandie, sans se soucier de l'auréole que Reims met aux têtes royales. France sollicite encore les textes pour fermer nos yeux sur la parfaite santé morale de l'héroïne, sa raison, sa malice charmante. Puisque le psychiatre Georges Dumas rejette le diagnostic de névrose, on préférera sa compétence à celle du littérateur. Quant à l'importance historique de Jeanne d'Arc, la diminuer, c'est s'exposer à ne plus comprendre l'acharnement des Anglais contre elle.

Entre les ouvrages d'Anatole France, il en est deux qui se regardent en chiens de faïence dans les bibliothèques. On devine lesquels. *Les Dieux ont soif* sont, paraît-il, un ancien ouvrage de jeunesse retrouvé dans les tiroirs et rafraîchi, pourquoi ? Pour renier *Vers les Temps meilleurs* ? Remarquons que ce roman souligne l'opposition de France aux mystiques et à tous hommes de foi virulente. Bien sûr, la guerre fera revivre chez France la foi patriotique ; mais il est vrai que le patriotisme de 1916 s'accordera très bien avec des opinions républicaines avancées, contre l'Allemagne impériale. En tout cas, suppose-t-on Jérôme Coignard l'auteur des *Dieux ont soif*, roman paru en 1912 ? Alors reconnaissons Bergeret pour celui de *La Révolte des Anges*, publié en 1914.

La psychologie du jacobin domine le premier de ces deux livres, l'âme d'Évaiiste Gamelin, fanatique de la raison, réalise un microcosme de la Terreur. Le grand livre de Taine a inspiré ce petit livre, mais ce petit livre est d'un entrain endiablé. Il vit de ses éclatantes images, de tant de figures expressives et de leur beau désordre. Il vit également de sa philosophie où se retrouvent la plupart des idées exprimées par France au cours de sa carrière : scepticisme, humanitarisme pitoyable, esthétisme épicurien. Nous savions qu'il s'accommodait à peu près du catholicisme, parce qu'il y voyait une religion antique et polie. Il voit dans la Révolution une religion d'autant plus maligne qu'elle est plus jeune. Entre Gamelin, le révolutionnaire frénétique, et Brotteaux des Islettes, moraliste athée, voluptueux, tolérant, il n'hésite point, il se déclare pour le disciple du plus piquant XVIII^e siècle et condamne le sectateur de Rousseau. Il aime aussi la bonté, la simplicité de cœur et le bon sens qui ont pris les figures d'un vieux traitant libertin, d'un religieux ingénu, d'une jolie comédienne et d'une petite prostituée. Oh ! certes, il ne méconnaît nullement la force qui mène le monde. Déjà Jérôme Coignard disait qu'il n'arrive rien de nouveau aux hommes que par la grâce du sentiment ; l'œuvre entière se résigne à la jeunesse cruellement renaissante de l'univers, et l'on voit dans *Les Dieux ont soif* beaucoup de révolutionnaires se conduire en héros. La Convention a beau dresser follement son spectacle d'entêtement et de rigueur : le plaisir reflété aux flâques de sang en resplendit davantage et il empourpre tout ce récit qui est un de ceux qui diversifient le mieux le spectacle des hommes et des choses... N'empêche que, s'il existe des livres faits pour que les partis de droite en tirent avantage, en voilà un, et corsé.

La Révolte des Anges a fait contrepoids, mais assurément Anatole France n'est pas opportuniste. A l'époque où le livre parut, les esprits se résignaient à une guerre qu'on leur montrait fatale ; le livre leur dit : « la guerre est une affaire ». A cette époque, des conversions nombreuses, de grands ouvrages littéraires et un état général des âmes avivaient d'un éclat nouveau le catholicisme : le livre est le plus méthodiquement antireligieux de toute l'œuvre. A cette même époque, les idées de conservation sociale et de réaction politique progressaient : France n'a jamais écrit de livre plus

insolent à l'égard des vieilles familles, des notables et des partis de l'ordre et de la tradition. Un faisceau d'irrespects, telle est *La Révolte des Anges*. Toute cette cohorte d'anges déchus, condamnés aux nécessités humaines, des scènes qui mêlent la galanterie et l'amour à la présence des ci-devant célestes et à l'exégèse; la préparation dérisoire d'une campagne militaire contre le paradis : voilà des ingrédients aussi particulièrement voltairiens que franciens. Mais voici qui est francien et baudelairien : beaucoup d'anges se sentent retenus à la terre par leur tendresse pour les humains, et certains d'entre eux, c'est le génie des hommes qui les instruit. France fait même refaire au simple et noble jardinier qui fut l'ange Alaciel *Le Discours sur l'Histoire universelle*, à seule fin d'exposer que l'animateur des cités et des arts a été Satan. Le Christianisme, la Réforme, le Romantisme et la guerre, lui ont opposé des obstacles, mais ne triomphera-t-il pas un jour d'Iadabaoth, le Démoniaque suprême, le vieux Dieu ? Voici enfin qui n'est presque plus que francien, quoiqu'assez renanien encore : l'assaut contre le ciel ne sera pas donné, car à quoi bon changer les positions ? Satan, consulté, le proclame : tout se referait pareil aussitôt ; lui-même s'identifierait au dieu tyrannique, violent et barbare, son prédécesseur, et celui-ci, précipité aux enfers, deviendrait la consolation des hommes. Jamais France n'avait poussé si loin la négation religieuse. Jamais il n'avait mis plus d'ingéniosité à vouloir suggérer que l'existence de Dieu est intelligible et qu'un Dieu tout-puissant ne se peut concevoir autrement que comme un monstre. Et jamais, en revanche, il n'avait fait de l'homme une créature plus précieuse, plus mystérieusement attachante, plus digne de tendresse. Il donne pour tâche à chacun de détruire au fond de soi Iadabaoth, symbole de la violence, de l'ignorance, de la peur et de la jalousie. Contre le ciel, il faut remporter la victoire en esprit...

Voilà donc, au cours de l'œuvre francienne, parfois au cours d'un seul livre, l'espèce de manichéisme doctrinal qui s'est partagé la pensée de l'auteur. Mais voilà aussi le fléau de la balance penchant nettement, au bout du compte, pour le camp de la négation, de la subversion, et finalement de la Révolution. Et puis, les faits sont là. S'étant élevé en effet à la présidence des partis d'extrême gauche, l'écrivain qui ne

mettait pas les pieds à l'Académie, se mit à parler dans les meetings. On s'explique mal tant de décision et si grave. Que s'est-il donc passé ?

Tout d'abord France, à fréquenter le monde où l'introduisit son Égérie, M^{me} Arman de Caillavet, avait évolué... Presque aussi gauche que Jean-Jacques en société élégante, il avait éprouvé des gênes, des humiliations, puis des sentiments de revanche hautaine à découvrir quel psittacisme sert de cervelle à beaucoup de « soutiens de la société ». Ajoutez rancœurs et rancunes amassées dans son premier ménage avec une femme médiocre, trop vaine de sa famille noble : ce que Charles Braibant nous a révélé dans *Le Secret d'Anatole France*, curieux livre. Ces contingences encouragèrent le Montesquieu et le Voltaire que son esprit recélait plus abondamment qu'on n'aurait cru et renforcèrent son évolutionnisme naturel. Déjà M. Bergeret défendant « sous l'orme du mail » le régime républicain au nom de l'aisance et de la commodité des particuliers, semblait nier qu'une fonction d'État existât nécessairement. L'abbé Lantaigne, penseur chaste et tragique, était là pour lui répliquer : « Les rhéteurs parlaient de la sorte dans Rome quand Alaric y entra avec ses Wisigoths. . » Prévoir la ruée des Wisigoths, en effet, n'incombe pas aux particuliers. Mais M. Bergeret s'entête. Périssent la nation plutôt que de ne pas consacrer toutes les ressources du progrès à la seule condition des personnes ! Fi de la grandeur et de la gloire du pays ! Ne lui ont-elles pas coûté trop de sueur et de sang ? Qu'il y renonce donc, afin de vivre enfin heureux dans la médiocrité des desseins, à l'ombre d'une République molle et indifférente, sous la bénédiction d'un catholicisme que l'âge a poli, que l'usage a aplani... Or l'abbé Lantaigne espacera peu à peu les démonstrations véhémentes, tandis que son contradicteur multipliera les paradoxes narquois, jusqu'à ce que M. le Supérieur du Grand Séminaire s'abîme sous les soucis matériels de sa charge ; puis le professeur viendra briller à Paris. Alors *L'Histoire contemporaine* se poursuivra dans un esprit que les mœurs de démocratie pacifiste chères à M. Bergeret auront imprégné.

Et là-dessus, l'affaire Dreyfus éclate... M^{me} de Caillavet, née juive, enrôla-t-elle son protégé dans le parti dreyfusien ? Il semble s'y être enrôlé de lui-même. Dans un moment où

la crevasse de guerre civile ouverte dans la société française ne permettait point de neutralité, Anatole France, antidémocrate de pensée, mais démocrate de fait, foncièrement hostile aux militaires, de plus en plus partisan d'une République de pieds au chaud, de bonne franquette et de paix voluptueuse, devait fatalement braquer toute son ironie non seulement contre le monde de droite et les thèses de la tradition, mais contre les croyances venues du passé et même contre les nécessités nationales.

Quelque chose continue malgré tout à défier l'explication, c'est que France ait senti retentir jusqu'au fond de lui-même le coup brusque dont l'Affaire fouetta le progrès du socialisme. La tendance évolutionniste qui sert de doctrine à Coignard comme à Bergeret devait-elle aller jusqu'à socialiser leur pensée politique? Comment M. Bergeret, qui longtemps avait montré une sagesse désabusée en même temps qu'ennemie de tout risque noble, a-t-il pu un beau jour prendre position, marcher au premier rang des républicains socialistes, anticléricaux et antimilitaristes?

A vrai dire, lorsqu'au cours du dernier volume de la série une homélie de M. Bergeret à sa fille organise en théorie la mollesse politique et l'aplanissement social qui flottaient dans son esprit, et que la jeune demoiselle s'écrit : « Mais c'est le collectivisme, papa ! », il y a là une équivoque. Dans ces pages, France se soucie du collectivisme comme de son premier conte. Il transforme tout simplement en utopique ambrosie les ragouts que son doux anarchisme a mijotés avec une sensualité un peu basse. Lui qui avait défini la République une « facilité », il dresse les plans chimériques d'une vaste facilité née de ses goûts, de ses penchants, et que tout le monde moderne contredit. Seulement, dans ce Kamtchatka idéologique, le voilà bien tranquille, hors des discussions, désormais dans l'alibi de la Révolution comme jadis Jérôme Coignard dans l'alibi de l'Eglise, aurolé d'absolu, lui l'amateur de relatif. Une démission, en somme, une retraite. Un grand besoin de repos. C'est donc la pente à l'anarchie qu'a choisie son évolutionnisme, au point que tout sceptique qu'il soit à l'égard de l'action de l'Etat, et ne craignant pas de se contredire une fois de plus, il ne redoute rien tant que l'avènement d'un gouvernement fort et les entraînements de la gloire. On en vient ainsi à constater

que l'ancre finale se jette sur un fond de positivisme jouisseur. Car si Jérôme Coignard s'est délivré de certains préjugés, s'il enterre une morale que des pédagogues prétendaient fonder sur la science, s'il s'inscrit contre la démocratie dogmatique, c'est en homme qui s'amuse à faire dans le catholicisme romain un intérim métaphysique, qui rejette en réalité toute foi à cause des sacrifices qu'elle réclame à la nature humaine, et qui enfin désire goûter en paix la lumière du jour et tout ce qu'elle caresse.

L'« Union sacrée » contre les envahisseurs de 1914 dicta à France le « Sursum corda » du guerrier en chambre, *Sur la Voie glorieuse* (1916), et le fera repaître à l'Académie. Que signifie son communisme des dernières années ? Rien de décisif. Qu'il eût ou n'eût pas lu Marx, il a adhéré au désenchantement dégoûté que l'Occident capitaliste et bourgeois inspira alors à beaucoup d'esprits, bien plutôt qu'à la dictature du prolétariat qui restait pour lui une entité et de laquelle on doute qu'il n'ait pas douté.

II. — BARRÈS POLITIQUE

La draperie tragique de la mort, sœur du sang et de la volupté, a isolé Barrès, a enveloppé jusqu'à sa personne, chaque fois qu'il s'est senti une pauvre minute qui s'écoule : il en a jeté des cris de mélancolie dans *Un Homme libre* et dans *Le Jardin de Bérénice*, du haut de la Tour Constance à Aigues-Mortes, dans *Du Sang*, il dissimule à peine son angoisse ; et dans le livre qui prolonge celui-ci, *Amor et Dolor Sacrum*, « vieillir », « mourir » brillent encore en flammes ardentes. Qu'on se rappelle les bayadères qui tournoient au centre d'« Une soirée dans le silence et le vent de la mort », les agonies du soleil sur la lagune vénitienne, Élisabeth de Bavière épuisée de névrose et de satiété... Il s'est agité par divertissement pascalien, il a porté à l'apreté féroce, par moment, sa passion de réussir. Et malgré tout, il s'est conduit avec la mort comme le criminel avec le lieu du crime : car, dans ses *Cahiers*, on l'entend raconter des morts abominables, il se délecte à cette horreur. Aimant l'histoire, il avoue : « Je suis amoureux de l'histoire, de la mort »... Aussi la mort, c'est-à-dire l'idée et le pressentiment de la destruc-

tion, de la décomposition, du néant, a-t-elle obsédé sa chronique intérieure.

Qui donc s'étonnerait que dans son œuvre le Moi éphémère dialogue avec l'Être éternel ?

Après tout, l'égotisme bariésien, c'est un homme poursuivant les âmes successives qu'il veut être, qu'il espère devenir à coups d'émotions aiguës par l'analyse; mais c'est donc assez vite un homme que l'éparpillement désespère et qui voudrait embrasser en lui toutes ces âmes dont l'une naît seulement si une autre lui fait place. agonie perpétuelle... Cela explique que le personnage d'*Un Homme libre*, pour s'arracher au nihilisme, ait cherché comme à tâtons un prolongement. Une âme défaite aspirait à se refaire et à refaire ses sœurs.

C'est de là qu'un grand effort est né et que deux existences parallèles se sont organisées, l'une sur le plan de l'action, l'autre sur le plan de la méditation. Barrès, par effroi de la mort, a pris ses précautions.

Il entra dans l'action politique à vingt-sept ans, se fit élire député boulangiste de Nancy en 1889. On sait qu'il devait, à partir de 1893, collectionner les échecs électoraux, à Nancy, à Neuilly, dans le IV^e arrondissement, avant d'arriver à représenter le quartier des Halles à la Chambre.. Mais comme écrivain, comme journaliste au *Journal*, à *La Cocarde*, à *La Patrie*, il prit part à l'effervescence des années panamistes, à la campagne antidreyfusienne, au mouvement nationaliste. Dans la suite, membre du comité directeur de la « Patrie Française » (1899-1901), président de la Ligue des Patriotes après Déroulède, il devait prononcer des discours, prendre des attitudes, agir sur une jeunesse. Mêlé vers la fin du siècle aux remous qui vinrent battre Paris, quand la France apprit l'assassinat de Morès, la gloire de Marchand, l'aventure de Villebois-Mareuil au camp des Boers, il inscrivit cet héroïsme dans la préparation d'une guerre qu'il appelait de ses desirs.

Et parallèlement il dressa son cerveau. On le vit tout d'abord instituer une dévotion à l'égard des héros. Puis, non satisfait de cette source d'énergie, il se mit à la quête d'un système super-individuel, puisque les individus ne peuvent dépasser l'état de fragments. Reconnaisant n'être « qu'un instant du long développement de son être », la nostalgie

désespérée de l'éternel au bord du néant le conduisit à découvrir une consolation dans la philosophie hégélienne. L'individu ne peut réaliser l'idée, l'idée se réalisera par la solidarité des générations. Barrès, très peu philosophe, avec quelle satisfaction presque naïve apprit-il ces maximes (sans doute de son ami Philippe Berthelot) ! Lui aussi pouvait s'écrier : « Inveni portum. » Cependant, vue de ce biais, la doctrine qu'il a appelée « le culte des morts » montre un singulier envers : la hantise de la charogne baudelairienne.

Il y a une page capitale dans *Un Homme libre*, c'est celle où Barrès avoue que dans leur ermitage lorrain, à un certain moment, Simon et lui se sentirent en partie épuisés, incapables de continuer à s'émouvoir de lectures. Barrès alors se mit à regarder l'église du village où il entrait chaque jour, les tombes qui l'entourent et, dans les champs, la population laborieuse. Il sentit des liens se tendre pour l'unir à ces réalités, il entrevit au fond de lui des singularités qui lui venaient des vieux laboureurs ; il décida de parcourir la région de Nancy, de Toul et de Lunéville. Par ce moyen, pensa-t-il, je suivrai le développement historique d'un pays qui, je le sais maintenant, a préparé mon Moi, passe par mon Moi et lui impose la même loi que lui-même a subie.

Dès lors, ô intercesseurs livresques qui aviez déçu l'homme libre, Barrès a trouvé votre maître, le vrai et décisif intercesseur : le pays lorrain. Il étudie son passé, il réfléchit sur ce passé, et il croit découvrir qu'ainsi faisant il approfondit sa propre conscience. Au lieu que Venise et Tolède ne surent que l'enivrer, par la Lorraine il se cultive : il se sent en elle « comme la pensée dans un poème à forme fixe », a-t-il écrit dans ses *Cahiers* (II).

Ce Barrès-là, c'est un peu l'écho d'un dialogue entre Benjamin Constant, l'ambitieux de capitale, et Lamartine, le gentilhomme terrien de *La Vigne et la Maison*.

Et, bien entendu, l'individualiste prétend ne pas abdiquer. Simplement la méthode de Loyola, utilisée par l'Homme libre, mécanique humaine grâce à laquelle chacun devient maître de toutes ses émotions et capable de se créer entièrement lui-même, trouve un adjuvant imprévu et merveilleux dans la continuité de la race, dans la lignée familiale : l'énergie vitale de l'individu s'en trouvera fortifiée.

Ici, disons-le, le lecteur logique ne peut fermer les yeux

sur une part de hasard, il murmurerait : — Ce n'est plus de jeu. Car enfin on fiérait à l'idée que Barrès eût pu naître dans une province de guerre civile, ou simplement de famille parisienne. Mais passons, car voici autre chose.. On se promettait à ce moment un beau spectacle, les contemporains s'attendaient à ce que l'auteur désormais fît vivre un individu dans sa gangue héréditaire, ou plutôt à ce qu'en lui-même il distinguât entre l'effort de sa liberté et l'acquis ancestral, ou encore à ce qu'il nourrit clairement de cet acquis une liberté avide. Ni le dressage de sa sensibilité, ni son hégélianisme, ni son art ne s'y opposaient, bien au contraire. Des merveilles comme « La soirée d'Haroué », comme la « Veillée d'Italie » n'en donnaient-elles pas l'espoir ?

Mais on oubliait alors de compter avec le joug de l'imprimé, on ne prenait pas garde que l'auteur d'*Un Homme libre* pliait sous de lourdes origines intellectuelles.

L'œuvre de Barrès étale un lot d'échantillons du XIX^e siècle. La couleur Chateaubriand, la couleur Lamartine y cha-toient souvent. Il n'a jamais rompu avec le Romantisme. Michelet, ne serait-ce que le peintre du « Tableau de la France », n'est pas la moindre de ses préférences. Même lorsqu'il a consenti à entrer dans la patrie classique, il exigea d'y être reçu avec ses oriflammes romantiques déployées. Leconte de Lisle, Baudelaire, Verlaine : autant de complices. Ajoutez l'égotisme de Stendhal. Il n'a rien de nietzschéen, car les traductions françaises de Nietzsche sont postérieures aux trois traités du *Moi*; en revanche, par la conception symboliste du *Moi* que Wyzewa recommandait, il a communiqué presque sans le savoir avec les romantiques allemands, il a tenu le monde extérieur, existant ou non, pour un pré-texte à son activité propre.

C'est surtout d'Auguste Comte à Maurras qu'il a trouvé à prendre son bien. Comte prélude, avec ce culte des morts où le maître positiviste cherchait un lien social capable de remplacer les religions révélées. Mais Barrès connaissait mieux Renan; il apprit de lui à voir pile et face des médailles, finalement à faire fructifier le nihilisme qui leur est commun. Taine enfin, voilà la fabrique où Barrès aime le mieux se servir. L'être humain aboutissement d'une race et produit d'un terroir, la nation vieille malade à soigner énergiquement, ces deux idées ont filé droit sur nous et se sont logées

chez Barrès. N'oubliez pas le goût des formules. Toutefois Barrès voyait le déterminisme de Taine — et ceci est moins tainien — comme lumineux; il voyait Taine aimer dans la société ce qui fait naître ou garantit de belles choses, comme le génie, l'héroïsme ou la sainteté, c'est-à-dire les cadres et les génératrices, églises, ordres religieux, armée ..

Qui ne regrettera que Comte, Taine et Renan aient pesé de leur poids excessif sur les fraîches et allègres découvertes de Barrès en Lorraine ? Nous allions à une joie de créer, nous suivions la piste d'une méthode de vie personnelle, soudain on nous impose une doctrine politique à peu près toute faite, une formule de médecin.

On pourrait croire cette formule essayée en 1899 (conférence sur la terre et les mois, 10 mars; pèlerinage aux champs de bataille de 1870, juillet), puis recueillie dans *Scènes et Doctrines du Nationalisme* (1902). En réalité, elle a vécu et brillé dans le journal *La Cocarde*, que Barrès dirigea de septembre 1894 à mai 1895. Situons-en la genèse en plusieurs étapes : au lendemain immédiat du Boulangisme, au temps du Panama, au temps de l'Affaire Dreyfus, exactement aux époques où Barrès croit voir la France contredite et meurtrie dans sa durée autochtone. Et certes, jamais la théorie tainienne du « moment » ne trouvera meilleure application : car ce pragmatisme de patriote donne à la doctrine, si mal née qu'on puisse la juger, une âme qu'il ne cesse de fortifier et d'orner : il la fera magnifiquement vivre dans le *Roman de l'Énergie nationale*. En attendant, cette *Cocarde*, où Barrès avait su grouper tout ce qui comptait de plus vif et de mieux renseigné dans les jeunes talents d'alors, et où lui-même écrivait quotidiennement, élaborait au jour le jour un amalgame de l'individualisme bourgeois avec le nationalisme antisémite, doctrine hostile aux aubains et même raciale sous l'influence du physiologiste Jules Soury, enfin socialiste et soucieuse de « hausser les masses qui ont souffert et bien agi ». — « Il doit y avoir des rangs, non des classes » (*Cahiers*, I) est un aphorisme de cette période. Enfin, bien entendu, l'Armée à l'honneur et la décentralisation à l'ordre du jour...

Si une déviation par coup de pouce et par suggestion livresque s'est fait sentir dans le passage de la première trilogie (égotiste) à la seconde (nationaliste), la logique intérieure de Barrès a cédé également, sur le plan politique, mais

à une violence brusque de l'histoire. C'est l'Affaire Dreyfus qui, en opposant socialisme et nationalisme l'un à l'autre dans le pays, rejeta soudain le boulangiste de gauche, le nationaliste de *La Cocarde*, non seulement dans le nationalisme strict, mais jusque dans le conservatisme. Barrès, dans ces circonstances, n'a pas été la tête vraiment politique qui sait biaiser avec les faits pour maintenir un grand dessein, mais plus étroitement, un Lorrain horrifié des insultes à l'armée et angoissé quant à la résistance de la patrie à l'étranger.

Au moins concevait-il un nationalisme substantiel. Lucien Herr, bibliothécaire de l'École Normale et grand intellectuel du parti dreyfusien, le questionna un jour : — Le nationalisme, qu'est-ce que c'est que cela ? demandait ce démocrate internationaliste. — Mais, répondit Barrès, si vous voulez que l'individu se subordonne à une collectivité, comment pouvez-vous la concevoir, sinon le groupe, la patrie ? — Qu'ai-je besoin d'une collectivité ? Il y a l'idée, la justice. — Une abstraction ? Il faut y mettre quelque chose, dans cette abstraction (*Cahiers*, I).

Barrès y a mis la Lorraine. Il a mis la Lorraine au centre de sa pensée comme de sa vie, il a prétendu tirer d'elle les idées qui l'ont, à son insu d'abord, puis consciemment, gouverné. Consciemment presque dès le début, dans *Un Homme libre*, quand il célèbre René II, le vainqueur du Téméraire, le libérateur des Lorrains, et qui aimait le peuple et s'en faisait aimer. Autres héros, à l'aise parmi leurs contemporains : Jeanne d'Arc, Drouot. « Simon et moi, enchaîne Barrès, nous comprimés alors notre haine des étrangers, des barbares, et notre égotisme où nous enfermons avec nous-mêmes toute notre petite famille morale. Le premier soin de celui qui veut vivre, c'est de s'entourer de hautes murailles ; mais dans son jardin fermé, il introduit ceux que guident des façons de sentir et des intérêts analogues aux siens. » Et voilà une des portes par où l'on passe aisément des cérémonies du Culte du Moi aux exercices de l'Énergie nationale, dont le roman parut en trois parties : *Les Déracinés* (1897), *L'Appel au Soldat* (1900), *Leurs Figures* (1902).

Ayant eu son point de départ dans le nihilisme, le traditionalisme barrésien a son point d'arrivée dans la thèse des *Déracinés*. Ce récit, qui doit une bonne part de ses dessous doctrinaux à Frédéric Amouretti, reflète l'usure d'individus

qui couraient au dégoût de vivre et qui trouvent remède dans une reprise d'enracinement capable de les faire communiquer avec un groupe racial d'où leur viendrait la sève. Dans *Les Déracinés*, a écrit Barrès en préface à une édition nouvelle d'*Un Homme libre*, « l'homme libre distingue et accepte son déterminisme » : un déterminisme provincial et terrien, de race pure et de patrie locale. Ce roman, dont la visite de Taine à Roemerspacher forme évidemment le centre, apparaît presque tout entier inspiré par les *Origines de la France contemporaine*. Sans doute suit-il aussi le sillage du *Rouge et le Noir*, car les Sept ne sont pas moins que Julien Sorel, quoique d'autre façon, victimes de Napoléon : dans la France que l'empereur avait faite, avec l'individu isolé et les corps traditionnels détruits ou trop diminués, la vie est devenue un appel général à l'ambition. Pourquoi surcroît, est-ce que l'éducation universitaire ne traite pas toutes les intelligences, comme tous les caractères, en unités uniformes, alors qu'en réalité chaque province engendre une humanité différente et que la patrie française doit avoir différents aspects de l'énergie à mettre en faisceaux ? Les jeunes Lorrains de Barrès auraient pu vivre avec satisfaction sur leur terroir, en Français encadrés, dans leurs maisons familiales : les voilà jetés dans Paris, et qu'ils se débrouillent ! C'est les vouer à une destinée anarchique, l'un d'eux mourra sur l'échafaud... Donnons acte à Barrès qu'il se défend, contre Bourget, de suivre Taine en disciple complet, puisqu'il lui reproche les injures au Jacobin comme atteignant quiconque « croit à l'énergie, à l'héroïsme » (*Cahiers*). Contre Taine, en effet, il englobait la Révolution dans le patrimoine traditionnel. Il avait le traditionalisme intégral, il n'acceptait pas d'en exclure la République. Concluons que ses *Déracinés*, c'est du Taine fait barrésien, car toute la passion du Moi y frémit. Maître et disciple y ont mis tous deux leur sens de la grandeur, notamment dans la méditation devant l'arbre des Invalides, dans l'évocation des obsèques de Victor Hugo, pour ne citer que ces pages, magnifiquement ramenées au sujet.

L'Appel au Soldat (1900) continue de mêler personnages fictifs et personnages historiques, mais dissout davantage la matière romanesque dans le soliloque barrésien ; « La vallée de la Moselle » en fait le chapitre le plus éclatant, qui

répond au chapitre « En Lorraine » d'*Un Homme libre*, en attendant que « Le 2 novembre en Lorraine » leur réponde à tous deux dans *Amori et Dolori Sacrum*. Quant à *Leurs Figures* (1902), est-ce tout simplement un pamphlet ? Ce serait un témoignage de journaliste poussé jusqu'au haut relief d'art plutôt que partielle satire. Le volume continue cependant encore le Roman de l'Énergie nationale, dont la lettre de Saint-Phlin « sur une nourriture lorraine » ramasse la thèse une dernière fois. Mais enfin, malgré cette émouvante figure de femme, M^{me} de Nelles, qui rappelle d'ailleurs avec un peu de pâleur la Thérèse Alison plutôt que l'Astiné Aravian des *Déracinés*, le Roman de l'Énergie nationale a laissé transparaître derrière son caractère romanesque peu à peu un caractère plus grave qui n'est pas sans l'apparenter à certains historiens de l'ancienne Rome. Le tumulte boulangiste dans *L'Appel au Soldat*, comme les assemblées parlementaires de la tempête panamiste dans *Leurs Figures*, revivent en inoubliables tableaux.

Barrès ne pouvait échapper à l'interrogation des éducateurs : la conscience de soi-même ne suffit pas à maintenir un bloc national. Quelle éducation saurait enraciner les individus ? En effet, l'« Anti-Émile » esquissé dans *Les Amitiés françaises* (1903) demeure vague à ce point de vue. Cependant là et ailleurs à travers l'œuvre, à partir des *Déracinés* jusqu'aux *Cahiers*, on voit clairement que Barrès tournait le dos à la raison abstraite de l'Université moderne et s'orientait vers des nourritures de cœur, d'âme et d'imagination, vers de grands souvenirs liés aux terres natales, vers des pèlerinages aux lieux mystérieusement inspirés et capables de favoriser de hautes idées morales — Vézelay, Domrémy, la prairie de Lourdes, ou la forêt de Brocéliande. Car il y a des lumières d'honneur et de désintéressement à ne pas laisser éteindre, à introduire en profondeur dans l'esprit des futurs citoyens. Ainsi Barrès apparaît précurseur. Les États de demain penseront comme lui dans ce domaine, ou périront ou établiront d'étouffantes tyrannies...

Le Culte du Moi ayant donc produit un premier fruit, le régionalisme familial et racial, puis un second, la nationalisme protestataire, va en produire un troisième encore, la thèse des Bastions de l'Est. Cette anecdote allégorique, *Au Service de l'Allemagne* (1905), c'est *Sous l'Œil des Barbares* repris

sur le plan de la Ligue des Patriotes. Ehrmann, c'est Philippe chez les Allemands. Ce soldat alsacien, pour ne pas se plier à d'autres conceptions que les françaises, se construit une discipline intérieure, et quand il pense : « Mieux vaut ne pas vivre que de vivre une vie où soient contrariées les puissances de mon âme », il pense non seulement comme Philippe, mais comme André Maltère, enfin comme tout héros barrésien. L'auteur a cependant donné au livre une valeur générale objective. Au reste, n'a-t-il pas composé son cavalier alsacien d'après la figure du Docteur Bucher qui dirigea *La Revue Alsacienne illustrée*, véritable musée permanent de notre culture ? Cet Ehrmann qui sert dans l'armée allemande quoique Français de cœur, joue par là même un rôle dans le maintien de la Latinité que Barrès assignait pour fonction séculaire à tous les pays rhénans : il ne faut pas, par goût de vivre à son aise, abandonner, désertier. Et la jeune fille de Metz, *Colette Baudouche* (1909), agira vis-à-vis du professeur allemand Asmus exactement comme le soldat Ehrmann vis-à-vis de l'armée allemande, mais en femme, et qui observe, qui conseille, qui donne le spectacle en chair et en mouvement de ce qu'une civilisation secrète de plus délicat, sans toutefois consentir à se donner elle-même...

Plus tard, deux livres, *Le Génie du Rhin* en 1921, puis *Les Grands Problèmes du Rhin* (articles recueillis par le fils en 1930), allaient grouper les pensées d'Alsace et de Lorraine. But final : l'autonomie. Nulle conquête, aucun esprit de combat. Mais aider les Rhénans à vivre et à penser hors d'une hégémonie politique, les aider par un système économique et intellectuel d'échanges. Le Rhin coule au milieu de la pensée barrésienne, il la traverse, et Barrès espéra pouvoir, avec les moyens que fournissait alors notre victoire, demander aux provinces rhénanes la solidité de la paix. En effet, elles sont germaniques et latines, allemandes et françaises; le catholicisme, les légions romaines, l'ont voulu ainsi; la latinité française y existe, superposée aux couches fondamentales : si on l'y renforçait, elle filtrerait les énergies d'en face. Barrès avait donc la conviction non seulement de servir l'intérêt français et la culture latine, mais de préparer une réconciliation profonde entre deux grands pays. Malheureusement *Le Génie du Rhin* ne donna que cette vague et peu utilisable indication. Ouvrage utopique finalement, où l'auteur

ne semblait pas se rendre compte des conditions matérielles d'une influence spirituelle. Il pensait là-dessus en pur traditionaliste qui croit pouvoir découvrir l'avenir dans le passé et méconnaît l'importance primordiale d'un dynamisme présent.

Tel fut son culte de la tradition patriotique, il en était venu aussi à celui de la tradition religieuse. A la Chambre, où il faisait son métier parlementaire honnêtement, il se souvint encore de temps à autre qu'il avait été prince de la jeunesse et arbitre des élégances intellectuelles : il parla, le 11 juin 1912, contre l'hommage officiel que le gouvernement méditait en l'honneur de Rousseau. Mais c'est en faveur des églises de France menacées par les conséquences de la loi de Séparation qu'il donna à sa voix une ampleur qu'on n'attendait plus. Une menace de fanatisme plutôt que d'incurie pesait sur les églises, du fait qu'il ne s'était pas formé d'associations cultuelles : un vaste classement des édifices religieux antérieurs au XIX^e siècle s'imposait. Barrès le réclama en plusieurs discours (1911-1913) recueillis dans *La Grande Pitié des Églises de France* (1914), où les entourent des portraits d'hommes politiques, des impressions et des méditations (voûte de la cathédrale de Reims, processions au village, accord des clochers de village avec l'esprit de la terre) : annexe non négligeable au *Génie du Christianisme*. Un recueil d'articles écrits pendant la grande guerre, *Les diverses Familles spirituelles de la France* (1917), sembla compléter celui-là. Barrès y achève d'analyser la part de la spiritualité religieuse dans la vie du pays. Nous aurons à l'interroger sur la part de cette spiritualité dans sa propre vie intérieure (1).

Depuis que la guerre s'était déchaînée, Barrès, avec une modestie courageuse et une application qui touche le cœur en forçant le respect, n'avait plus voulu que servir son pays. Mais la littérature n'y gagna rien. *La Chronique de la Grande Guerre* (1921-1924) sent trop le mobilisé non combattant. Si le long rapport sur l'état pitoyable des laboratoires ne convainc pas, celui qui dénonce la pauvreté excessive des Frères, Pères et missionnaires, propagateurs ou mainteneurs de notre influence en Orient, convainc trop : on s'y voit à la veille d'une faillite française. Dans cette *Enquête aux Pays*

(1) Cf. plus loin, *Les Lettres*, I.

du Levant, c'est comme à regret qu'est faite une part aux émotions d'artiste voyageur. Mais comme on se sent mélancolique à voir ce grand esprit observer, suggérer, critiquer et louer, tellement en marge du pouvoir ! Il est vrai qu'il a aimé se dépenser pour le sauvetage d'une certaine mâture du navire national, et nous y gagnons de belles pages. Il est même vrai qu'il s'est plu à respirer la poussière du Palais-Bourbon. Et de toute façon, un problème se posait : comment continuer à cultiver les hautes parties de son être, tout en donnant des soins à la machine électorale et parlementaire ? Le problème a harassé Barrès, et ce serait trop beau qu'il eût trouvé sa solution.

III — CHARLES MAURRAS

Venu des colonies grecques de Gaule, parmi tant de promenades, de mails et de jardins que compte notre littérature, voici un constructeur de temples. Siles matériaux des constructions lui ont été fournis presque tous, il s'est fait l'architecte, le sculpteur et le peintre. Il a réalisé le triomphe du plan. Viennent de lui encore l'application des emprunts, l'art du polémiste, toutes les ressources de l'artiste et du poète, qu'il a mises entièrement au service de la passion de l'ordre, son démon. Ce démon a soufflé le bien et le mal sur l'œuvre de Charles Maurras.

I. ORIGINE ET FORMATION.

Charles Maurras est né sur les bords de l'étang de Berre, à Martigues, d'une famille de petite bourgeoisie, le 20 avril 1868. Extrêmement précoce, on peut dire presque sans malice qu'il est entré dans la vie intellectuelle avant même de savoir lire, grâce à une mémoire exceptionnelle et par la vertu des chants et de la poésie. Avec cela, une complexion volontaire et coléreuse qui commença à faire de lui, dans un milieu familial qui était catholique et orléaniste (c'est tout juste si le père, qu'il perdit à six ans, s'était rangé à l'Empire libéral, puis à la République de Thiers), un petit anarchiste. Un tempérament à vaincre et qu'il a vaincu. Une âme de feu qui, à la treizième année, brûlait pour *Les Paroles d'un Croyant*.

On s'étonnera avec un sourire que la carrière de Maurras ait eu son point de départ dans un mysticisme. C'est pourtant vrai. Mais qu'on sache tout d'abord qu'il eut le malheur de perdre l'œuvre encore enfant, comme il était en classe de quatrième au collège ecclésiastique d'Aix. Il souffrit non sans colère, il fit ses humanités retiré du monde, réfugié dans les livres, toujours plus ou moins passionné de justice lamennaisienne et bientôt troublé de Baudelaire par surcroît, mais toujours déçu devant les possibilités humaines. Et pour comble, cet emmuré, cet affligé, perdit l'appui qu'il avait reçu de la foi. Il ne lui restait plus qu'à se mettre au diapason schopenhauérien : ce à quoi, devenu élève philosophe, il ne manqua point. Or c'est une coutume de son collège qui le sauva, par le rite des trois jours de retraite offerts aux élèves qui achevaient leur philosophie. Dans un site digne du Poussin, le garçon se sentit poussé par une force mystérieuse à l'acceptation, puis à se donner un but. L'amitié protectrice d'un de ses professeurs, le futur M^{re} Penon, le secourait. On était en juillet 1885. Il choisit de chercher le vrai. Rapprochons à cette illumination la furie de ses fouilles dans la collection Alcan, puis sa passion politique, enfin la conscience de la mission qu'il s'attribua.

L'étude personnelle des philosophes ne le tira point du néo-bouddhisme où il s'enlisait. Au contraire, il se plaisait à le mettre en vers dans le goût du temps. Mais, fait bizarre, il en vint bientôt à se poser avec un désintéressement total, sans la moindre idée d'application, en jeune étudiant qui se spécialise (il avait vingt ans), la question des régimes politiques et de leur degré de bienfaisance. Sceptique sur leur réalisation, satisfait de plans théoriques, il réfléchit pour les seuls beaux yeux de Minerve aux chances politiques de la société, chercha à voir ce qui est producteur et ce qui est destructeur, ce qui amasse des biens et ce qui en dilapide.

C'est donc très peu sur les conseils de ses traditions de famille, c'est même uniquement par la décision de son esprit, au terme d'une indifférence personnelle planant au-dessus des partis, qu'il s'orienta vers le système monarchique comme vers le meilleur gardien d'un capital commun, mais non sans pencher à croire qu'il fallait malgré tout subir la démocratie... Bonne position, après tout, pour mener à cet âge quatre ou cinq activités divergentes. En effet, Maurras devenu

Parisien (n'est-ce pas lui qui reçut de Taine, dans sa chambre d'étudiant, rue Cujas, la visite mise au compte de Rœmespacher par l'auteur des *Dévacinés* ?), non seulement se livra à la philosophie générale et à la philosophie politique, mais fit aussi la critique des poètes, rumina des essais, écrivit dans les journaux et chaque jour composa des vers.

Malheureux en métaphysique, puisqu'il se plaint de n'avoir pu atteindre la vérité première et dernière (*L'Action Française et la Religion catholique*), il a eu deux consolations. La première lui venait de Mistral, son père spirituel, de qui la sève montait en lui à travers d'incroyables charmes d'enfance, qu'évoque la préface de *La Musique intérieure*. Il dut l'autre consolation aux Muses, du jour surtout où, échappant aux influences immédiates, il se refit ce qu'il appelle « une haute idée de la poésie », à relire les Anciens, à rencontrer Moréas et France : importante réforme qui prépara les saveurs de sa critique, car connaissant par expérience beaucoup de péchés qu'on commet en ce domaine et comment on peut faire sa rédemption, il saura confesser et punir.

Un grand trait de sa formation manque encoire : le désarroi français va le fournir. Maurras, dès son débarquement à Paris, avait fréquenté le cercle des Félibres et bientôt y avait provoqué, de concert avec son ami Frédéric Amouretti, une scission. La fondation de « l'École parisienne du félibrige » avait suivi. Cependant le péril devenait si évident pour une France en guerre civile, que le jeune écrivain fut un moment, non sans scepticisme assurément, mais pour ne laisser échapper aucune chance, boulangiste et même rallié. C'est pourquoi d'ailleurs il n'allait plus tarder à utiliser les conclusions tirées de ses études théoriques. Loin de France, voyageant en Grèce au printemps de 1896, il vit mieux la faiblesse de notre pays, son abandon en face de l'Angleterre et de l'Allemagne. Bouleversé, il revisa son bagage d'histoire et conclut bientôt à la nécessité urgente de restaurer la monarchie. Les spectacles de l'Affaire Dreyfus devaient affermir dans sa « conversion » le collaborateur du *Soleil* et de *La Gazette de France*.

Plus tard, il amènera au monarchisme les hommes du groupe d'« Action Française » fondé par Henri Vaugois en 1899; puis il partagera avec Léon Daudet la direction du quotidien de combat *L'Action Française*, à partir de 1908. Il

devra comparaître plusieurs fois devant les tribunaux de la République et tâtera même de l'humidité de ses cachots. Dans cette carrière de journalisme politique et de complots, c'est presque par miracle qu'un acte public de littérateur s'inséra : le discours à l'Académie (8 juin 1939) où ce sourd, ayant à prononcer l'éloge d'un illustre parleur, saura le ressusciter une grande heure durant...

Des deux guerres traversées par sa carrière Maurras n'aura tenté d'utiliser que la seconde pour l'accomplissement de ses desseins politiques. Au cours de la première, il adhéra à l'Union sacrée; en 1940, il crut tenir le pouvoir par personnes interposées et d'ailleurs sans entente avec le Prétendant. En réalité, tout lui a peu à peu échappé, et jusqu'à l'audience d'une partie de son public. Il s'est cependant, jusqu'au bout, archibouté à son journal, évoquant tour à tour la vigie en sentinelle dans la mâture du navire, le commandant qui demeure le dernier à sombrer, l'endurci qui ne peut plus se passer d'écrire son article quotidien. Mais des polémiques belles et bonnes entre nous pouvaient-elles le rester en présence de l'ennemi? Elles accablèrent à une position intenable l'écrivain journaliste qui pourtant avait passé son existence à combattre en chauvin toutes les influences allemandes. C'est pourquoi un jury de la Libération, à peu près ignorant de son œuvre et les yeux sur cet immédiat, l'a condamné à finir ses jours dans une cellule de la maison centrale de Riom, où l'on dit qu'il n'arrête pas de composer des vers et de rédiger ses mémoires.

2. LES SOURCES D'IDÉES.

Si les traditions de son milieu n'ont pas nourri chez Maurras le tronc central de sa pensée politique, elles ont amassé au pied de sa production une quantité d'images, de souvenirs et de santons venus de tous les coins de la Provence vivante, et que le soleil de Maillane a illuminés. Il a complété ses humanités dans les ouvrages mistraliens. S'il est destiné à faire sa réforme intérieure en poésie, si une passion l'emporte à forger un type de salut pour la patrie, c'est que la beauté du retour d'Ulysse, la pureté de Platon, l'éclat de *Calendal* rencontrent une sœur sur sa propre route : la précision des collines diaphanes dans le soir. L'Attique provençale, la

terre des oliviers et le rivage sans marées, la sécheresse divine qui passe avec le vent, voilà des maîtres. Ce sont des maîtres de perfection, comme les chefs-d'œuvre admirés dans le voyage de Grèce et comme ceux de la société humaine au cours des âges. Ils voulurent que l'idée de perfection guidât Maurras, et, de fait, il a vaincu son tempérament anarchique de passionné, non point à partir de son intime conscience, par une morale, par une foi, mais par la contemplation esthétique. Il a choisi pour dieux et déesses tout ce qui lui est apparu ordre et beauté : paysages de son air natal, noblesse grecque, romanité.. C'est cette perfection sentie, aimée, rêvée, qui, pareille à un miroir de ses étangs et lagunes, éclaire d'une réverbération les idées, l'esprit, sinon le style de son premier livre, le recueil des contes médités sur le chemin qui descend des collines à Maitigues, *Le Chemin de Paradis*, et qui tous concordent à esquisser une rigoureuse économie de l'être humain.

Mais d'autres maîtres que Mistral et le pays natal font cercle autour de Maurras. Il s'est entouré de livres, et ses préférences vont à Homère et à Aristote, à Démosthène et à Thucydide, à Lucrèce. Il a publié un hommage à Dante et salué en lui le plus grand des poètes. Du xix^e siècle, quelques-uns l'ont partiellement instruit, un autre l'a soutenu de sa méthode. Renan et Taine, le Renan de *La Réforme intellectuelle et morale*, le Taine des *Origines*, lui ont donné leurs références sur l'Ancien Régime, ont commencé à jeter la déconsidération sur le régime qu'il déteste. Fustel l'a rassuré, à tort ou à raison, sur les origines autochtones des institutions aristocratiques en France, l'a confirmé dans sa conviction que la civilisation latine est supérieure à la germanique et lui a permis d'écraser, dans une série de rencontres mémorables, son grand ennemi Gabriel Monod, lequel avait écrit dans *Allemands et Français*, en 1871, que l'Allemagne était « la seconde patrie de tous les hommes qui étudient et qui pensent ». Maurras a reçu encore les messages de Bonald, Maistre, Le Play. Il a de grosses dettes envers Auguste Comte. Il lui doit l'apologie pour l'inégalité, la critique du libre examen comme obstacle à tout gouvernement stable, et cette formule devenue fameuse : que l'humanité ne se compose pas seulement des hommes vivants, mais davantage des hommes morts et des hommes à naître. Il

fait même à la foi positiviste trop d'honneur vraiment dans son *Auguste Comte*. Qu'est-elle autre chose qu'un catholicisme de remplacement ? Cette construction arbitraire et chimérique n'a qu'une beauté de poésie et encore de poésie reflétée : quel sens peut prendre l'adhésion que paraît lui apporter *L'Avenir de l'Intelligence* ? Mais enfin, Comte a posé aux yeux de Maurras, face au libéralisme et à la démocratie, « l'immense question de l'ordre ».

Et il y a un chef à ce chœur, c'est Sainte-Beuve. Avant Maurras, il observa les réussites humaines, les analysa, et finit ainsi par dégager de la nature des hommes et des choses « une espèce de science de la bonne fortune ». Maurras a adopté cette méthode, qui aboutit à reconnaître des types, à proposer des modèles et à proscrire des poisons. De cet « empirisme organisateur » *Trois Idées politiques* posent les bases.

Après ces maîtres, un aîné : Barrès. La tradition nationale fidèle à la terre et aux morts, le maintien et le renforcement de la famille, le nationalisme antiparlementaire et l'appel à un pouvoir personnel, enfin la décentralisation, toutes ces idées qui figurent dans la synthèse maurrassienne venaient des dogmes dont Barrès s'était fait l'apôtre. Maurras reconnaissant s'est constitué le plus constant soutien que le prince lorrain ait eu après Bourget pour sa réputation et son influence.

Se félicitant, dans la « Vie intellectuelle » de *La Cocarde*, le 7 mars 1895, d'avoir respecté un légitime internationalisme et de s'être appliqué à relever « ce qui paraissait d'éminent parmi les races étrangères », Maurras ajoutait : « et par exemple, nous avons suivi d'assez près le développement de Frédéric Nietzsche ». Or, peu de temps auparavant il se flattait de n'être point des familiers de cet anarchiste orgueilleux; ensuite il l'a reconduit à la frontière comme fou. Il ne paraît pas avoir accordé beaucoup plus de raison à « l'inepte Gobineau ». Que de fois il a dit leur fait à Tolstoï pour sa pitié et son enseignement de sauvagerie, à Wagner pour son idéalisme sensuel, à Maeterlinck pour son « tâtonnement » ! Autant de condamnations sans nuances qui sacrifient sa culture à sa politique et barrent son intellectualité d'un terrible chauvinisme. Du moins semble-t-il. Mais c'est une erreur de penser que les positions politiques com-

mandent les littéraires chez Maurras. Les unes et les autres sont commandées par les positions d'esthétique générale qui dominent de haut sa pensée dans tous les domaines. Il a beaucoup aussi de l'homme pressé par sa tâche et qui remet à plus tard de se renseigner sur ce qu'il n'estime pas urgent ou essentiel. Or l'essentiel, l'urgent pour lui, était de remonter le courant d'un siècle, il n'avait pas à étendre indéfiniment le champ de ses lectures, mais à tâcher de réaliser une réforme intellectuelle.

3. IDÉE GÉNÉRALE DE L'ŒUVRE.

De bons esprits regrettent que Charles Maurras ait consacré à la politique des dons qu'appelait la littérature. Leur regret manque en partie d'objet, puisque l'œuvre maurrassienne contient des contes philosophiques comme *Le Chemin de Paradis*, des livres de voyage et de plaisir d'art comme *Anthinéa*, de doctrine littéraire et morale comme *Les Amants de Venise*, un volume de poèmes, *La Musique intérieure*, et d'innombrables études de critique générale. Mais ce regret, même s'il avait un sens, se tromperait. La vérité est que Maurras a fait des grands problèmes politiques une matière littéraire, qu'il les a annexés à la littérature comme bien des classiques.

Au vrai, l'œuvre de Maurras est tout entière littéraire, parce qu'il se tient toujours sur des hauteurs de pensée d'où il surveille les événements. Il cherche dans tous les événements politiques une piste intellectuelle. Il a affirmé décisive et capitale la part des idées dans la Révolution de 1789, en l'exagérant; il l'a retrouvée telle à travers les épisodes de l'affaire Dreyfus, les malheurs de la guerre, les hauts et bas de la nation. Quel écrivain a donc accordé davantage au prestige et à la force de l'intelligence? En lui refusant raisonnablement les droits à jouer le premier rôle, il lui assigne sa vraie fonction qui est non de gouverner — ce qu'elle a fait de travers — mais de conseiller et d'instruire. C'est la fonction qu'il prétend remplir pour son compte et on ne l'a jamais vu plus fort ni plus personnel que lorsqu'il oppose libertés à libéralisme, secoue le dogme de l'élection étendue à tout, chante le los de l'inégalité et des dépendances humaines, etc... Que d'analyses politiques entrent dans son

patrimoine littéraire ! Sans parler des fictions mi-poétiques mi-philosophiques, insérées dans ses œuvres politiques pour les illustrer d'images et, pour ainsi dire, les faire parler.

Les livres de Maurras sont des concerts ou des rondes de pensées : tel est l'effet des liaisons profondes de son esprit. Presque tous pourtant rassemblent des morceaux pié-existants, mais chaque morceau trouve si bien sa place ! Dans les rares livres construits d'ensemble, *Kiel et Tanger* aussi bien que *Les Amants de Venise*, les idées se rangent pour un balancement. *Les Amants de Venise*, roman idéologique, roman vrai et système d'idées, fait des bouquets de poèmes en prose. *Kiel et Tanger*, Thibaudet le tenait pour « un discours » au sens ancien du mot, et demandait qu'on le mît dans les mains des jeunes gens comme une des lectures les plus capables d'ordonner l'intelligence. *Kiel et Tanger*, c'est-à-dire politique d'Hanotaux et politique de Delcassé; l'une nous abaisse devant l'Angleterre, l'autre devant l'Allemagne. L'une, la coloniale, est contemporaine de la pire incurie maritime; l'autre, la continentale, contemporaine de notre misère militaire. Résumé : manque de liaison et discontinuité. Résultat : échec et humiliation. Conclusion du livre : un État républicain est incapable de politique extérieure, laquelle exige un organe permanent et fort... Thibaudet, venant de le lire, évoquait *L'Entretien avec M. de Sacy*.

Mais l'ordre n'est pas moindre dans les assemblages d'écrits séparés, conçus et rédigés quelquefois à assez long temps les uns des autres. Les contes du *Chemin de Paradis* (1895), qui se reflètent entre eux, étaient à peu près tous contemporains; les chapitres de *Trois Idées politiques* (cerveaux et méthodes de Chateaubriand, Michelet, Sainte-Beuve, 1898), l'étaient tout à fait. Mais lisez *L'Avenir de l'Intelligence* (1905). Le livre s'ouvre sur la vision des déchéances qui attendent les intellectuels en régime démocratique : les voilà invités à détruire ce régime. Quelle chance d'y parvenir ? « Made-moiselle Monk » la leur suggère en fermant le volume. Entre les deux essais, un diptyque : d'une part, l'exposé d'un ordre intellectuel, moral et politique dont Auguste Comte est le théoricien; d'autre part, le spectacle de désordres spirituels offert par les poétesses « du romantisme féminin ».

Il arrive que les morceaux soient des articles de journal, puisque Maurras exerçait la profession de journaliste. Il a

débuté dans *La Réforme Sociale* en 1886, il a collaboré à *La Gazette de France* presque quotidiennement de 1890 à 1908. *L'Instruction Publique*, *Le Soleil*, *Le Figaro* ont reçu sa prose à grands flots. Dans *L'Action Française*, ce fut l'inondation quotidienne. L'intérêt de cette collaboration pour les lecteurs est quelquefois dans des violences courageuses, il est surtout dans les visages durables donnés à l'actualité, il est enfin dans le style. Pages souvent parfaites, quoique griffonnées au jour le jour, et qui ensuite composent telles quelles des volumes. Il en est un qui donnera la meilleure idée du genre : *Quand les Français ne s'aimaient pas*. Dans les pages qui y introduisent, Maurras avoue se plaire aux idées qui lui sont apparues, dit-il, à chaque aube levée sur l'imprimerie du journal, dans « un glorieux état naissant » Il est journaliste dans l'âme et jusqu'au bout de sa plume, journaliste de choc, le marteau-pilon du journalisme, quelquefois son laminoir, souvent son burin.

Enfin certains livres développent des harmonies réglées plus intimement, où Hiérarchie, Individualisme, Démocratie, etc., font des pas de danse classique. Qu'on lise de ce point de vue *Anthinéa* (1901), de tous les écrits de Maurras le plus ouvert au grand public... *Anthinéa*, les fleurs de ce nom se respirent dans celui d'Athènes et dans celui de Florence. L'auteur en a cherché le parfum jusqu'en Corse, jusqu'en Provence et même aux rivages du Nord, puisqu'il est allé au British Museum tout exprès pour contempler les frises du Parthénon. *Anthinéa*, en effet, est un recueil de rêveries et de réflexions sur la beauté dont les Athéniens auraient jadis atteint le type suprême. Il a retrouvé quelques traits de la mystérieuse race privilégiée chez les indigènes de l'Attique moderne auprès de qui l'avait appelé pour *La Gazette de France* un spectacle de jeux olympiques. Mais naturellement il courut à l'Acropole, il fit ses dévotions devant les immortelles colonnes. Ensuite à Cargèse, ville corse d'origine grecque, il s'émeut devant le maintien d'antiques mœurs et d'un antique langage à travers les siècles et au delà des mers. En Provence, les mythes l'assaillent : ceux de la sage mesure, ceux de l'âpre folie orientale; dans le souvenir d'Aristarché et de Marthe la Syrienne, il retrouve toutes ses préoccupations, tout le combat de ses idées. Quant à Florence, comme il a célébré cette cité de guerre, d'amour et d'art !

Voilà le canevas. Maurras y a inséré d'admirables paysages de campagne et de ville. Cependant il a surtout veillé à manifester le génie grec et le génie toscan. Jamais la splendeur de Phidias et de Michel-Ange ne s'était vue ainsi comprise comme une énergie et comme une paix. Jamais les palais de Florence ni le panorama contemplé des hauteurs de San Miniato n'avaient ainsi révélé leur âme, cette ardeur.

Un tel livre, éclairé et brûlé de flamme, distille en idées des charges de sensibilité, une extraordinaire faculté de sentir l'âme, le pare et le met en mouvement. D'où tant de méditations où l'ambition de vivre dans le beau allume des lueurs de noblesse, de poésie, de mélancolie.. Tout cela dans un ouvrage aimable et souriant, enivré du bonheur du voyage. Mais n'empêche que l'esprit s'y voit sans cesse orienté vers l'idée des hiérarchies par lesquelles se maintient une nation, tout y veut condamner les feux de joie des régimes d'opinion. Voilà la réaction du politique. Celles du lettré et de l'artiste s'accomplissaient contre l'impressionnisme, contre l'abandon aux choses, contre le nihilisme, c'est-à-dire contre tout ce que Pierre Loti avait mis à la mode. *Anthimée*, c'est exactement un anti-Loti.

N'oublions pas dans le lot des attrait maurrassiens l'art de personnaliser les positions intellectuelles, de leur donner visage et nom, de rattacher les idées à des existences vivantes : Paris, la Provence, la Seine, le Rhône et la Méditerranée se dessinent et se peignent souvent en transparence des pages de doctrine. C'est ainsi que l'*Enquête sur la Monarchie* (1900), sévère consultation sur les moyens de faire aboutir le nationalisme au salut positif de la nation, peut décevoir les théoriciens de la politique; mais elle présente une galerie de portraits contemporains, une somme de concordances biographiques et intellectuelles, un recueil d'aventures individuelles et de traditions générales et, jusque dans les discussions de l'auteur avec ses correspondants, rassemble un « trésor » français. La méthode se poursuit dans *Au Signe de Flore* (1931), qui fait l'historique du mouvement d'Action Française.

Ces chapitres de l'*Enquête* et d'*Au Signe de Flore*, auxquels se joindraient naturellement des livres entiers, *L'Étang de Berre* (1915), *L'Allée des Philosophes* (1923), *Barbarie et Poésie* (1925), dispersés à leur naissance eux aussi et rassemblés

eux aussi avec une maîtrise rouée, invitent presque à forcer la note pour situer au centre de toute l'œuvre une critique des livres et même une critique purement littéraire. Maurras est si souvent païti de là pour des raids politiques ! Il emboîte si solidement l'un dans l'autre Romantisme et Révolution ! Il entremêle avec tant d'aisance ces inséparables dans l'histoire (quatre-vingt-treize ayant, dit-il, soulevé la vague romantique, qui à son tour jeta sur notre XIX^e siècle plusieurs révolutions) et dans les multiples conséquences d'un même principe : insubordination (du mot, du citoyen) !

Chez Maurras critique littéraire, les limites de ses points de vue ne privent pas les lecteurs, même s'ils les trouvent étroites, du tremplin pour les discussions, de la pénétration dans les textes, de la fermeté des jugements, de l'agîement des propos. Il tire de toutes les œuvres une vie spirituelle et une vie physique. Il les traite comme des produits du sol et comme des personnes. Non content de forcer l'écorce, il pénètre jusqu'à la moelle, d'où il dégage, sous le jet de création, les sentiments et les idées de l'auteur, sa logique intérieure, ses parentés spirituelles, ce qu'il offre d'assimilable à l'homme permanent. C'est choisir sans trêve. Évidemment Maurras nous impose à propos de chaque livre examiné une préférence entre les deux ou trois attitudes humainement possibles. A nous d'accepter son parti pris ou de nous en défendre. Ce parti pris ne rayonne avec tant d'intérêt et de vie que parce que Maurras y risque sa richesse propre, ses intuitions et son savoir, cherchant d'ailleurs à les accorder avec les plus heureuses expériences des siècles : car il tend à fonder une hygiène. Méthode expérimentale, qui va de soi pour les études de mœurs et les essais de psychologie politique ; l'appliquer aux romans et aux contes, c'est déjà plus fine intention ; or, Maurras l'a portée jusque chez les poètes.

Ainsi pouvait faire allègrement carrière de nos jours cette antique critique de sentiment et de jugement que Maurras préféra aux jeux de la critique d'impression ainsi qu'aux vains enregistrements de celle qui s'est crue scientifique. Quant à la doctrine qui coordonne ses références et qui parfois resserre ses horizons, c'est celle de toute l'œuvre.

4. LA DOCTRINE.

Née dans le goût du beau et du parfait, passée de l'esthétique dans la philosophie générale, la réflexion de Maurras le conduisit à penser que rien de stable et de durable n'existe, si ce n'est nombré et délimité, que rien de bon n'arrive du besoin de l'infini ni de la notion du devenir, ni de la toute-puissance accordée aux sentiments, les réussites de la nature et de l'homme s'obtiennent par la persévérance dans l'être, par la résistance à tout ce qui pèse sur l'être. Le principe de liberté ne saurait être qu'un commencement, et ne peut pas, de lui-même, créer. Le moyen de marcher n'est pas la marche, et puis, qu'est-ce qu'une marche qui n'aboutit pas ? La liberté doit se compléter par d'autres moyens : le choix, l'organisation, la hiérarchie. Cela est vrai d'un poème, d'une vie, d'une cité, d'une pensée.

Maurras, humaniste, tient qu'une civilisation a pour but de créer par delà le bonheur relatif des hommes assemblés dans les villes, dans les ateliers et les champs, la fleur transmissible des arts, y compris celui de vivre en société. Sa pensée se représenterait fort bien par un graphique dont le trait cernerait des profils de promenades païennes, marquerait les bases de l'empirisme organisateur, suivrait les contours ordonnateurs d'Auguste Comte et aboutirait en double direction parallèle, d'une part à une apologie des institutions politiques protectrices, d'autre part à une esthétique anti-romantique et classique, conçues l'une et l'autre très sévèrement, en hostilité énergique aux fantaisies individuelles et à leur menace pour l'ordre. Ordre et individu, c'est Dieu et le Diable...

Mais Maurras se soucie avant tout des conditions. Il ne veut pas que les hommes laissent se rompre ou qu'ils scient les branches qui les portent : c'est-à-dire la santé du corps politique, la durée du groupement humain. Tel est le sens de la formule tant contestée, « Politique d'abord », qui marque une antériorité logique et non pas une primauté de valeur. La cité nécessaire au buste, eût dit Gautier. Si les beaux mouvements sont d'origine forcément individuelle, les institutions les font renaître indéfiniment, et ainsi leur permettent de durer. Quelles institutions ? Charles Maurras n'hésite

pas : la Nation française, le Classicisme français, l'Église romaine.

Il a revivifié en effet l'idée de patrie vacillante au début du siècle, d'abord par une impitoyable critique de la conception abstraite des démocrates, qui risque de réduire la patrie à un monstre fiscal, militaire et scolaire, ensuite, mais en théorie, par la mobilisation des terroirs et des « Républiques françaises ». En même temps, il a raffermi en face de ce qu'il appelle les quatre « États confédérés » (le juif, le protestant, le maçon et le métèque) l'idée et le sentiment d'un État national, d'une permanence nécessaire des institutions centrales, que la France, privée de grande aristocratie terrienne, ne trouvera pas ailleurs, pense-t-il, que dans la monarchie héréditaire. Ni monarchie parlementaire, ni monarchie absolue, mais monarchie fédérale, c'est-à-dire maîtresse du pouvoir politique, et protectrice des républiques communales, provinciales, professionnelles et moiales restaurées.

Incroyant, Maurras s'est fait le défenseur du catholicisme. Il tient la libre pensée pour une pensée « vague et nulle » qui se renierait en se déterminant, et d'autre part, ce vieil ennemi de la fantaisie individuelle redoute tout ce qu'elle peut trouver d'alliés. Or ne l'a-t-il pas découverte accompagnée du fantôme prétendu divin que les philosophes appellent monothéisme ? Le monothéisme est une conception qui met l'individu humain en tête à tête avec l'infini, qui permet à l'homme hardi ou de foi indépendante ou d'habile feintise, de se croire ou de se prétendre en liaison directe avec Dieu, par conséquent de bafouer et renier l'ordre politique de son habitat et de diviniser la passion ou le bon plaisir de son Moi, au nom de l'Amour ou de la Liberté, ou de la Justice. Vu de ce biais, le monothéisme a son état civil ; c'est une lignée : père juif, fils protestant, petit-fils démocrate-chrétien, tous enrôlés, dit Maurras, dans la révolte de l'individu, tous dénoncés par lui comme propagateurs d'anarchie. C'est une belle tempête que déclaina sa fureur antimonothéiste vomie de ce massif de quatre volumes : *Le Dilemme de Marc Sangnier*, *La Politique religieuse*, *L'Action Française et la Religion catholique*. Mais ce ne sont pas de moins belles accalmies que répand soudain son admiration respectueuse, voire même enthousiaste et allègre, pour le catholicisme tel que le professe et le maintient l'Église de Rome. Car non

seulement tout ce que l'Église romaine perd chez les chrétiens non catholiques, il l'inscrit aux gains de la Bible, considérée comme un manuel de rébellion permanente; non seulement aussi il loue le catholicisme romain de son unité monarchique, de l'ordre intellectuel et moral qu'il fait régner, de l'organisation qu'il a donnée au monothéisme oriental en le pliant à la tradition grecque et latine, et de ce chef-d'œuvre enfin : « la seule Internationale qui tienne » (c'est évidemment voir le catholicisme du dehors, mais Maurras ne s'en défend point); non seulement encore il lui sait gré d'avoir tempéré le sentiment individualiste et absolu de Dieu par une société de médiateurs, d'intercesseurs, de protecteurs et de conseillers — Jésus, la Vierge, les Saints, etc. (avec eux toute la religion qu'on voudra; sans eux, on se demande s'il n'irait pas jusqu'à dire avec Proudhon : « Dieu, c'est le mal »), — mais par surcroît, s'avancant jusqu'au seuil de l'intimité religieuse, il a peint avec des touches caressantes et émues l'ardeur ou la paix des âmes assistées, aidées, guidées...

La louange du catholicisme lui sert donc à soutenir un ordre humain, naturel et bienfaisant contre les invasions d'« idées juives », qu'il redoute toujours, puisqu'elles ont surgi d'Allemagne, d'Angleterre, de Suisse, aux ^{xvi}^e, ^{xviii}^e et ^{xix}^e siècles. C'est à cette même destruction ou à peu près, c'est à cette même menace et à cette même défense que le Romantisme aura servi de champ de bataille. Car « son grand combat, écrit M. Louis Chaigne, le dresse contre les trois R : Réforme, Révolution, Romantisme ». Ajoutons : contre leur agglomérat, cet autre R qui les condense, Rousseau.

Le Romantisme : problème d'art et problème d'âme, que presque toute l'œuvre s'applique à résoudre, mais plus spécialement *Les Amants de Venise* (1902), « Le Romantisme féminin » dans *L'Avenir de l'Intelligence* (1905), *Un Débat sur le Romantisme* (1929). Quand y a-t-il Romantisme ? Maurras répond : quand le pouvoir de sentir usurpe la fonction à laquelle il est étranger, quand il veut diriger l'âme au lieu de seulement la nourrir et bousculer l'art qu'il ne doit qu'entraîner. Proudhon avait-il raison d'infliger aux romantiques le nom de « femmelins », les accusant de penser non avec leur cerveau, mais avec leur cœur et leurs nerfs ? Maurras n'en doute point : les femmes naîtraient donc plus ou moins romantiques et trouveraient dans le Romantisme un encou-

agement à prospérer dans leur féminité, même la plus inquiétante. Le « prestige d'être bien soi », le culte de l'étrangeté jusqu'à la perversion, la sincérité qui va jusqu'aux aveux profanateurs de bacchantes, Maurras veut que nous lisions ces vices au visage des « doux monstres » qu'il a dessinés sous les noms du quatuor Vivien, Noailles, Mardrus, Gérard d'Houville. Leur résultat final, prétend-il, c'est la ruine de la santé; c'est, pour l'âme, l'abandon aux choses, la perte du naturel et de l'énergie, la passion même s'amollissant : Sand et Musset n'ont-ils pas commis la faute d'aimer l'amour pour l'amour, alors que le véritable amour se rue hors de lui pour chercher autre chose que lui ? Et c'est, pour l'art, la chute dans la populace des détails ou la perte du contrôle sur les mots. Enfin, comment ces destructions psychologiques n'entraîneraient-elles pas des destructions dans la société ? « Le satyre » d'Hugo fait place nette pour Caliban, et Maurras convie donc tout partisan de l'ordre civilisé à défendre son humanisme.

Ce n'est pas un humanisme académique, ce n'est pas non plus la fougue naïve d'un Boileau des lettres et de la politique. N'oublions jamais chez lui le fils du soleil, le fidèle du Rhône, de l'olive, du langage mistralien et peut-être de la tauromachie, ni l'amateur friand, idolâtre, presque possédé du langage des vers, ni le continuateur du Ronsard des *Discours*.

5. L'ÉCRIVAIN.

Maurras se devait peut-être d'écrire comme ces Grecs qui ont mis dans l'expression quelque chose de ce que les mathématiciens appellent l'élégance d'une solution; mais cela est rare chez lui. On dirait plus justement qu'il écrit comme les Romains construisaient, en faisant toutefois plus de place à la volupté de l'ornement. Il élève des voûtes solides, sous lesquelles son style fait fumer des parfums, froisse de riches tissus. En même temps, il nourrit, distribuant un miel dense et fluide; quelquefois aussi ce plat de son pays qui s'appelle bouillabaisse, quand il se laisse aller à une redondance précipitée, à trop de complaisance pour des cascades de verbe, à un gros débit ennuyeux, à une rhétorique. C'est un écrivain puissant, somptueux, plus souvent qu'attique.

6. DIFFICULTÉS.

On n'échappe pas toujours à la tentation de considérer ce philosophe que l'artiste pénètre si profondément et qui s'est formé dans la contemplation esthétique, comme un poète des types essentiels, des modèles, des définitions et, pour ainsi dire, de tout l'inné qu'engendre la raison. A de pareils moments, même la conception de la monarchie héréditaire, antiparlementaire et décentralisée prend figure d'idée platonicienne, trace un raccourci imagé des légitimes hiérarchies, et l'on ferait alors descendre l'œuvre entière d'un des contes du *Chemin de Paradis*, le mythe des serviteurs. Or ce penchant de l'esprit maurassien s'accorde avec un certain faux réalisme. Certes, il y a beaucoup de réalités captées, conservées, honorées chez Maurras. Il appuie sur elles ses doctrines. Mais d'autres réalités existent sur lesquelles ses doctrines risqueraient de basculer; il ne leur ouvre pas son portail. Le doctrinaire choisit ses réalités. Réaliste, mais à l'intérieur de ses partis pris.

Aussi est-il arrivé à Maurras de présenter des vérités personnelles pour des vérités générales, des formes mythiques pour des plans à réaliser, des nostalgies pour des nécessités, des successions historiques dues à maintes causes diverses pour des enchaînements fatals. Avouons qu'il laisse deviner à ses heures, derrière ses roueries dialectiques, au fond de sa nature, un magnifique et prestigieux rhéteur.

C'est, par exemple, lorsqu'il voit l'envers des choses pour leur endroit. Ce processus qu'il stigmatise dans le Romantisme, d'originalité en singularité, d'étrangeté en perversion, est-ce donc vraie maladie mortelle? et y a-t-il singularité ou nouveauté imprévue, perversion ou bouleversante métamorphose? Le médecin Tant-pis donne envie de faire appeler le médecin Tant-mieux, lequel diagnostiquera peut-être : santé et force qui se dépensent hardiment dans la prospection et le défrichement. Et dans ce cas, les victimes de Maurras ne représenteraient qu'une famille d'esprits parmi d'autres familles (à surveiller d'ailleurs, ce qui serait l'affaire de la critique : une police au lieu d'une politique).

Quelle perfection pourrait se continuer indéfiniment? Il faut que de nouvelles perfections se forment avec des élé-

ments neufs et des apports frais. L'entraîn avec lequel Vigny, Lamartine et Hugo ont absorbé la Bible, fournit peut-être une bonne indication. Chateaubriand et Renan ont annexé légitimement la Bretagne. Pensons à ces poètes anglais qui furent en plein XIX^e siècle de délicats renaissants. Un grand renaissant, c'est le titre dont Maurras lui-même a salué Shakespeare. Quelles exclusions s'imposent donc, et au nom de quoi, dans le vaste réseau de communications européennes qui remontent d'ailleurs jusqu'à Pétrarque, jusqu'à Dante ? Mais, dit Maurras, le germanisme nous a empoisonnés, les littératures du Nord nous ont amollis jusqu'à dissolution. Seulement il n'en veut ni à Goethe ni à Leibniz, ni à Tourgueniev, ni à Strindberg. Il s'en prend à Luther et à Kant, à Tolstoï et à Ibsen, à Wagner et à Maeterlinck, à tous ceux qui soulèvent de quelque manière l'esprit contre la tradition classique et catholique. Nous en venons donc à une question, non plus d'influence étrangère, mais de doctrine.

Les idées que Maurras appelle « juives » méritent quelquefois ce nom : c'est un prophétisme iconoclaste, un appel à la guerre sainte contre les raffinements de civilisés, une anarchie niveleuse : Maurras pour ce combat ne manque pas d'alliés. Mais d'autres « idées juives », comme l'individualisme du Moi vivant, la revendication des droits de l'homme, le recours aux moyens irrationnels de la pensée, sont des idées post-classiques auxquelles tout le monde antique a fini par participer ; il faut, pour ces idées-là, ainsi que pour tant d'autres, essayer de trier le bon et le mauvais, le nécessaire et le dangereux, et n'est-ce pas à quoi l'âge moderne se dépense ? Les dialogues y conviennent mieux que les diatribes. De quel droit la critique se ferait-elle ostracisme ? La Réforme est un grand fait, et puisque le protestantisme existe, quelle vanité de l'affecter d'un coefficient d'infamie dans les inventaires de l'esprit !

Enfin sacrifiera-t-on Rousseau en laissant escamoter son originalité personnelle dans le courant d'air de Genève ? On a envie de défendre cette victime-là, sans bien entendu vouloir plaider pour ses dangereuses chimères. Car tout de même la conscience se distingue du sentiment, et le malheureux vagabond autodidacte avait accompli pour hausser sa conscience un effort considérable et fructueux ; puis, dans l'ordre moral, la conscience écartée, il ne resterait plus que le dogme.

Rousseau avait sacré sa conscience souverain absolu, refusait toute entremise pour entendre Dieu et faisait ostentation d'un Moi de droit divin ? Certes l'orgueil en est intolérable, mais n'a-t-il pas sauvé par là, dans un siècle matérialiste, l'expérience religieuse ? Les grands entrepreneurs de démolition, ce sont les Encyclopédistes ; les croyants inquiétants, ce sont Massillon et Fénelon.

Et quelle espèce de catholiques consentira jamais à séparer son catholicisme de ce christianisme évangélique dont Maurras se méfie pour des raisons extra-religieuses ? Comme l'a dit Barrès dans un de ses *Cahiers* (1913), cela n'est pas acceptable pour l'Église ; aussi condamna-t-elle le maurrassisme en 1926. Une des pires disgrâces de notre temps, c'est que de grands esprits comme Maurras, Jules Soury avant lui, et plus haut encore, Auguste Comte — aient cru devoir se condamner à une simulation. Ne peut-on appeler de ce nom l'adhésion militante donnée à une religion qu'ils vident de sa foi ? Constatons qu'hostiles à la croyance chrétienne, ils n'ont pas trouvé à proposer au peuple d'autre discipline spirituelle que celle qu'ils devraient logiquement repousser. N'est-il pas évident, par surcroît, que les traits dont Maurras vise les individualismes d'inspiration mystique risquent d'aller frapper toute philosophie morale, laquelle a toujours pour principe l'individu et pour but une ardente et intime réforme ?

O filiations périlleuses, que de surprises vous réservez ! Quelles ironies vous suscitez parfois ! On pense en tremblant que l'attachement ronsardisant et mistralien à la petite patrie est capable de nous brouiller avec les grandes ombres classiques et, pour comble, de nous raccommoder avec Jean-Jacques...

C'est bien l'entrave de telles difficultés qui fait entrevoir combien l'origine esthétique des idées maurrassiennes pèse sur leurs chances de coïncider avec le réel. Les types pleins et parfaits que Maurras porte comme repères dans son imagination ne reflètent peut-être qu'une aristocratie nostalgique de l'esprit. Lorsqu'en contemplateur de l'Attique ancienne il construit son idée de perfection, lorsqu'il convoque dans cette Attique si étroite le meilleur du genre humain, n'immobilise-t-il pas de la vie ? car le point de perfection est une exception brève dans le développement

vital et des hommes privilégiés ont atteint ce miracle sans se le définir par avance. Maurras d'ailleurs n'a pas toujours repoussé cette tentation d'idéaliser qui est si commode pour édifier les systèmes, il présente comme réussites conformes à ses thèses des institutions ou des ères qui soulèvent en histoire des doutes et des discussions. Lorsqu'il affirme que les libertés étaient royales et doivent le redevenir, on sait bien qu'il se réfère aux vieux registres municipaux feuilletés à l'Hôtel de Ville de Martigues (cf. *L'Étang de Berie*). Mais il n'y a pas que des Martigues en ce monde. L'institution des consuls reste particulière à des villes du Midi et d'Auvergne; je sais par d'autres registres que dans la lutte constante entre ces magistrats et les intendants du pouvoir central, c'est ceux-ci qui ont été les agents de tous les progrès indispensables à la vie régionale. Bref, *Un Débat Nouveau sur la République et la décentralisation* (1903) laisse des doutes. Et puis, comment Maurras s'arrange-t-il avec Taine, Renan et Tocqueville, lesquels imputent la contrainte centralisatrice à trois siècles de monarchie? On s'interroge pareillement sur la restauration du Roi. A la supposer souhaitable ou nécessaire en logique, est-elle réalisable pour un peuple qui a sa tradition brisée depuis si longtemps, avec une famille princière qui aurait à refaire ses preuves? Enfin quelles chances sûres peut-elle escompter tant qu'elle ne s'appuiera pas sur une alliance avec le Travail? On pourrait certes récolter à travers l'œuvre maurrassienne de quoi composer un code des travailleurs : en vérité, M^{me} Pierre Chardon l'a fait dans le *Dictionnaire politique* de son maître. Mais la thèse s'y dégage mal d'un corporatisme resté confus, alors que la nécessité s'imposera désormais pour la société de se construire tout entière sur la base du travail. Il fallait le proclamer haut et net.

Les thèses maurrassiennes sont des bouées sur la mer, une mer immense autour d'elles. On en a le vertige pour la littérature et pour l'esthétique générale comme pour la politique.

Une part d'Orient s'était incorporée jadis à ce que nous appelons la tradition grecque et romaine; ne peut-il s'y en incorporer d'autres encore, depuis que les génies biblique, hindou et chinois se sont insinués dans Chénier déjà, dans Hugo et Vigny, dans Rimbaud, dans Claudel? Les lignes de pensée et d'imagination européennes se sont-elles déplacées

vers le nord en vain depuis deux siècles ? Les nouveautés de l'esprit germanique auront-elles poussé une fois leur brise jusqu'aux cités des Renan, des Taine, des Barrès, des Laforgue, pour n'y rien laisser ? L'Amérique avec Poe, la Russie avec ses romanciers de génie, si nous pouvions par extraordinaire les expulser de toute la poésie et de toute la psychologie modernes depuis Baudelaire, qui ne voit l'odieux abîme béant ? En d'autres termes, il existe un monde moderne de l'intellectualité et de la beauté littéraire qui devient la grande patrie des cerveaux ; elle s'étend jusqu'aux océans, elle fait communiquer leurs bords opposés. Bien sûr, puisse-t-elle garder pour noyau essentiel, pour petite patrie, le classicisme qui fut attique, romain et français. Mais elle déborde cette stricte merveille. Par Tolstoi, Hebbel, Shelley, par Whitman, d'Annunzio, Meredith, que je cite à peu près au hasard, passe une chaîne derrière laquelle les classicisants français encore accrochés aux anacréontiques, aux imitateurs d'Horace et aux mussettistes, commencent à manquer de vitamines. En revanche, un Claudel, un Péguy, un Proust, un Gide, laisseront des œuvres capitales. Or précisément Maurras critique, qui pourtant aida si bien à la montée de Barrès, a-t-il rempli sa fonction à leur égard, lui qui fait partie de cette cohorte ? Il les a méconnus ou diminués. Avoir loué Boylesve ou Le Goffic comme il convenait ne peut compenser la carence, non plus qu'avoir sacré grand poète Ponchon, ce versificateur gaillard. La critique littéraire de Maurras, si originale, si savoureuse à déguster, si belle quand elle repense les grands classiques méditerranéens, quand elle compare les chefs-d'œuvre de la Grèce avec ceux de l'Ile-de-France, quand elle remet à leur place, grâce à son goût sûr et malgré la pression des contemporains, l'*Aphrodite* de Pierre Louys, les poèmes d'Henri de Régnier ou les discours écrits de Brunetière, pourquoi a-t-elle agi moins qu'on n'aurait cru ? Parce qu'elle trace un cercle dont elle ne sortira point et qui laisse trop de choses en dehors.

On n'en finirait pas d'égrener des objections. Elles reviennent toutes à constater que la cohésion d'une doctrine peut devenir sa faiblesse après avoir fait sa force. Maurras a répondu avec une magnifique fermeté à des questions essentielles, il ne répond pas à tant de questions que pose le siècle. Étant descendu dans l'arène en plein désarroi intellectuel, poli-

tique et même littéraire, ayant pris part à la même épreuve de souplesse et d'invention que Barrès, Rolland et Péguy, il n'a pas plus qu'aucun d'eux remporté la victoire, il n'a point fait le coup de force qu'il estimait possible, on ne l'a pas appelé en arbitre ou en conciliateur.

Mais il n'en demeure pas moins que beaucoup de ses analyses subsisteront.

7. L'INFLUENCE.

Maurras leur doit nombre d'admirateurs qui, sans vouloir admettre ses conclusions systématiques, le remercient de les avoir alertés, de les avoir même réformés et retrempés; ils sont légion, jusqu'au delà des frontières.

Il a tenu en haleine l'intellectualité de quelques grands contemporains : Barrès quelquefois, et souvent Gourmont, Gide, Halévy. Il a agi sur toute une jeunesse. L'année de *l'Enquête sur la Monarchie* est celle où l'influence du socialisme, qui tenait alors une place intellectuelle, faisait battre le cœur de la jeunesse des écoles : dix ans après, c'était fini et peu à peu le prestige ainsi perdu alla aux doctrines dont Maurras avait durci le noyau (témoignage de Thibaudet).

Il a eu des disciples déclarés qui se sont fait, les uns une armure, les autres une parure de ses thèses. Leurs périodiques ont longtemps réussi : *La Revue critique des Idées et des Livres*, de 1909 à 1914, et, après la guerre, *La Revue Universelle* et *La Revue Française*. Mais au delà d'eux, il a obligé même des Républicains à chercher les assises d'un État fort et, sur le plan intellectuel, il a déclenché un retournement contre l'adhésion, courante encore avant l'Affaire Dreyfus, à la supériorité des Germains : l'enquête de Jacques Morland dans le *Mercur* sur l'influence allemande en témoigne presque unanimement (automne de 1902).

Les milieux intellectuels ont vu se former depuis Maurras une certaine façon de parler du passé de la France. Il a introduit Bainville; et bien des historiens lui doivent l'orientation de leurs études, depuis Funck-Brentano jusqu'à Gaxotte. En critique, il a créé un poncif de la négation et du refus, mais aussi une garde du goût. En poésie, il a sa part dans le Valéryisme.

Les dures limites de sa doctrine ont lentement, entre les

deux guerres, éloigné de Maurras beaucoup de ses disciples directs, les uns par réveil de libéralisme, les autres par exigence de foi chrétienne, d'autres encore par indépendance d'artistes. Il conserva ses disciples mitigés; et surtout son influence s'étendit, perdant ses précisions particulières et tendant à se résumer dans une direction. Amalgamée à certaines leçons des événements et aux réflexions de ses adversaires eux-mêmes, devenue maurrassisme diffus, elle pénétra la pensée d'une partie de la nation. Une autre partie jugeait dangereux pour la morale humaine ce qui lui apparaissait comme un nouveau machiavélisme ou comme une pure réaction.

Gagnant ainsi en importance de vedette ce qu'elle perdait en action de qualité, la pensée maurrassienne eut certainement le tort de négliger sur tous les plans un long travail nécessaire d'adaptation à l'époque.

IV. — ROMAIN ROLLAND

Celui-ci, l'Affaire Dreyfus ne lui a pas fait prendre parti. Pourquoi? Il l'a dit : « Sauver la lumière de l'intelligence, c'est notre rôle à nous; nous ne devons pas la troubler dans nos luttes aveugles ». Ce n'est pas que l'analyse objective et exacte le tentât; en fait de lumière intellectuelle, il s'est surtout éclairé au feu de l'idéalisme romantique. Docte universitaire pourtant, et fils de notaire, descendant de magistrats.

I. LA VIE.

Romain Rolland naquit d'une famille bourguignonne et nivernaise, le 29 janvier 1866 à Clamecy, étudia au collège de la ville, apprenant la musique tendrement avec sa mère, puis vint préparer à Louis le Grand l'École Normale Supérieure, où il est entré à vingt ans. Reçu agrégé d'histoire en 1889, il partit pour Rome, où l'appelait l'École française. Il y séjourna jusqu'en 1891, puis y revint en mission pour l'année 92-93. Après divers avatars de sa vie universitaire, il repassa les portes de Normale pour y enseigner l'histoire de l'art, continua cet enseignement en Sorbonne, puis com-

mença sa carrière d'écrivain. Mais la catastrophe de 1914 brisa son existence en France. Replié en Suisse pendant la guerre, âgé de quarante-huit ans et mutilé depuis plusieurs années par un accident, il adressait de là à l'Europe ses mandements pacifistes. Il continua longtemps d'y vivre, n'ayant plus guère pour patrie que son œuvre, qu'honora en 1916 le prix Nobel de littérature. Sa vieillesse cependant l'a ramené non loin de son berceau, à Vézelay, où la mort l'a pris en pleine lucidité à soixante-dix-neuf ans.

2. LES SOURCES.

Dès son premier séjour romain, il avait fréquenté chez la grande cosmopolite M^{lle} Malwida de Meysenburg. Cette idéaliste, ardente wagnérienne, protectrice de proscrits, domina son existence morale. Spinoza lui avait révélé les ressources de la libération par l'extase, et Beethoven celles de la joie par la souffrance, lorsqu'il découvrit l'exaltation de Nietzsche. Il a passionnément aimé Shakespeare et pris Hamlet pour compagnon pendant les dépressions de sa jeunesse. L'étude de l'histoire l'a lié avec Michelet, dont il partage le triple amour pour le peuple, l'humanité et la nature. Il n'avait pas encore quitté Normale lorsqu'à la suite de Tolstoï, récemment traduit, il rêva de paix mondiale, d'amour pour l'humanité, de sincérité absolue et d'accord avec les forces invisibles.

3. L'ŒUVRE.

Tout jeune, Romain Rolland a bâti un drame, *Saint Louis* (le roi à la Croisade), que la *Revue de Paris* publia en 1897; un autre drame, en 1898, *Aërt*, du nom du héros qui voulut arracher sa patrie hollandaise au parti de l'étranger; puis, dès l'année suivante, *Le Triomphe de la Raison*, où fanatiques de Marat font chœur alterné avec adorateurs de Charlotte Corday. Les trois pièces devaient prendre en 1913 le titre général de *Tragédies de la Foi*; ce sont trois protestations contre le scepticisme et le renoncement, trois exhortations au sacrifice pour une croyance. Or le journal d'un arrière grand-père paternel attachait le jeune homme au culte de la Révolution française, qui devait lui inspirer son breelan de drames :

Montani (1898), devenu plus tard *Les Loups*, *Danton* (1901) et *Le 14 Juillet* (1902), joués les deux premiers sur des scènes de fortune, le dernier par Gémier à la Renaissance. Mais l'écrivain faisait fausse route. Mieux que ces lourdes reconstitutions, quoique allusives à l'actualité (celle de Dreyfus notamment), vaut un essai enthousiaste, *Le Théâtre du Peuple* (1903) qui, ambitieux d'exprimer en force la vie collective, va jusqu'à l'espoir de revigorer, par delà les mollesse bourgeoises, notre race. Au seuil du siècle, en effet, Romain Rolland constatait l'affaïssement des intelligences et des volontés. Pour les redresser, et sans se décourager de ses succès dramatiques, qu'explique son impuissance à incarner des aspirations, il se fit le Plutarque de « Vies héroïques », — existences exemplaires de grandes âmes « qui souffrirent pour le bien ». *Beethoven* (1903), *Michel-Ange* (1905), *Tolstoï* (1911). Il a dédié ces livres aux malheureux, comme un « baume de la souffrance sacrée. »

Rolland s'était lié à Normale, jeune professeur, avec l'élève singulier qu'était Charles Péguy. Celui-ci, lorsqu'il fonda ses *Cahiers*, voulut que ce message de quinzaine fit échange de confidences avec ses lecteurs et créât une communauté d'âmes : Rolland ne composait-il pas dans la même intention les préfaces de ses livres ? Il collabora donc aux *Cahiers*, il en devint même la vedette, son succès leur sauva la vie. Là ont paru ses hagiographies lyriques de Beethoven et de Michel-Ange ; et il y commença en 1904 *Jean-Christophe* dont la publication allait s'échelonner jusqu'en 1912. Tout plein encore du génie beethovenien, l'idée lui était venue que seule une telle voix saurait faire entendre le langage international nécessaire. Il s'appropriâ donc le musicien, il l'absorba, et, prestidigitateur habile, nous le rendit sous le nom de Jean-Christophe Krafft, artiste génial lui aussi, haut penseur, qui éprouve des émotions et traverse des épreuves plus ou moins éprouvées et traversées par Rolland lui-même. Ce Rolland-Beethoven se constituera le juge souverain de l'époque.

Les dix volumes de *Jean-Christophe* resteront le principal ouvrage de Romain Rolland ; toutefois il a écrit encore, en manière d'autobiographie symbolique de celui qui devait faire un si vert vieillard, *Colas Breugnot* (1919), histoire du paysan bourguignon, vacances dans le joyeux lyrisme,

explosion rabelaisienne, puis cette « histoire d'une conscience libre pendant la guerre », *Cléanthis* (1920), romancement des proclamations et aveux qui composent *Au-dessus de la mêlée* (1915). Quel scandale, ce dernier livre ! Les Français le prirent comme une gougaterie de déserteur, et certes l'auteur l'avait un peu trop commodément écrit, avec une ardeur de conscience qui pouvait passer pour de l'inconscience. Mais en vérité, ces ouvrages dépassaient l'événement et protestaient à leur façon contre le tyrannique déchainement grégaire. On ne doit pas méconnaître l'aristocrate qu'est Romain Rolland, mais dépourvu d'ironie autant que de vrai réalisme.

Un second grand cycle romanesque s'est déroulé de 1922 à 1927 : *L'Âme enchantée*, en trois épisodes, *Amélie et Sylvie*, *L'Été*, *Mère et Fils*, longue rage d'amour, au sens où l'on dit rage de dents, fureur du mal sentimental. Romain Rolland reprenait là, avec une terrible monotonie, sa prédication pour l'adoration de l'Amour total.

Entre temps, il recueillit l'évangile de Gandhi, qui venait rejoindre en lui l'évangile de Tolstoï et que compliquera bientôt l'évangile de Lénine : triple manifestation pour la non violence, la paix universelle et l'implacable liberté.

Enfin il a donné, l'année même de sa mort, un magnifique exemple de bonne volonté objective et généreuse en consacrant un gros ouvrage plein de documents et de souvenirs à l'homme et à l'œuvre auxquels presque tout l'opposait : *Charles Péguy*.

L'œuvre de Romain Rolland, au temps de *Jean-Christophe*, avait conquis un vaste public par son hymne à la vie, son bovarysme généralisé et son cosmopolitisme, qui tous trois ont fait de lui un anti-Barrès. Davantage encore un anti-Maurras, à cause de ses fantaisies religieuses.

Son haut-le-cœur, en effet, devant la bassesse matérialiste de la société, devant sa frivolité, son mensonge et son égoïsme, lui a révélé la nécessité d'une foi : une foi pour vivre heureux et pour vivre utilement. Il y a une éthique chez cet historien ; il exhorte à savoir peiner, souffrir, pour des causes nobles. Il y a un mythe à l'entrée de ce domaine spirituel : la vénération des héros et des saints. Resté chrétien, tout lui fût apparu simple, et la catholicité de Léon XIII eût facilité les choses. A cet incroyant, d'ailleurs respectueux et même recon-

naissant, un problème s'est posé. Il l'a résolu, si l'on peut dire. Il a peu à peu reporté sur l'homme son élan de foi, puis il a divinisé la vie; enfin, il a appelé Dieu l'idéale unité. Dès lors, pourquoi ne pas souhaiter une religion unique et infinie qui serait à la fois christianisme, islamisme, bouddhisme, sans rejeter les révélations qui pourraient encore survenir? Panthéon de l'avenir, Église universelle. Avec elle, plus d'impossibilités. Faute d'elle, la lutte continuera, le combat humain pour le triomphe de l'idéalisme affranchisseur, pour la souveraineté de l'amour...

Dans cette direction-là, pas de limitation, pas de choix. Tout est bon. L'homme qui a pressé la Vie sur son cœur et qui estime avoir trouvé l'esprit religieux le plus neuf et le plus puissant dans Ramakrishna et Vivekananda, est un panthéiste lyrique. Il fait une folle chute en Dieu, il est le « bateau ivre » de la Théodicée. Qu'on songe à la fureur de tendresse qui part du Clamecy natal pour dépasser la patrie française, s'étendre à la patrie européenne, puis à l'humanité. Et que d'exemples se pressent! L'humanisme? Oui, mais non plus rétréci à une culture d'Occident ou d'Orient: l'humanisme mondial, l'humanisme humain. L'amitié? Oui, mais non prisonnière d'un ou deux êtres, non restreinte même à un cercle: l'amitié qui conquiert sans cesse des amis nouveaux et qui étendra son réseau à la surface du globe. Rolland a écrit en septembre 1932 à son commentateur Christian Sénéchal: « Émbrasser à la fois Lénine, Staline et Gandhi, l'U. R. S. S. et *le reste...* » Par peur d'apparaître l'homme de la famille, de la patrie, du siècle, pauvre homme limité, il s'applique à être aussi et parallèlement l'homme sans visage et sans nom, sans temps et sans lieu. Cette belle évasion se suit à la trace dans la vie de *Ramakrishna*. Romain Rolland, ne pouvant s'égaliser à la totalité de vivre, aspire au non-être, pour mieux plonger dans l'être universel.

Au reste, quelle méthode suit-il? Le rationalisme détermine et restreint, Romain Rolland n'est pas un rationaliste. Il dit lui avoir préféré un instrument unissant l'intuition à l'observation. Malheureusement il observe à travers trop d'idéaux. Et qu'est-ce que son intuition? Une orientation de sa nature, puissante à coup sûr, mais dispersée. Cet homme s'offre aux souffles, voire aux ouragans. Ce Titan de la métaphore ne tire-t-il pas presque toutes ses images

des tempêtes, volcans, brasiers, vagues et marées ? Sa pensée, prise dans une telle tourmente, mêle et confond : « la pensée aux mille têtes, s'exclame-t-il avec ravissement dans *Empédocle d'Agrigente*, avec toutes ses variantes, avec tous ses contraires ». On voit donc fonctionner chez lui une pensée qui ne remplit plus son office de pensée, lequel est de distinguer, de classer et de lier. Comment n'aurait-il pas usé et abusé de la musique, cette musique qu'il aime en littérateur (quoique ses *Musiciens d'Aujourd'hui* (1908) et ses *Musiciens d'Autrefois* (1909) soient d'un connaisseur fort instruit) ? La musique emporte par delà le bien et le mal ; embarqué dans son vol, on défie les obstacles.

Quel explorateur, équipé de la sorte, ne se tromperait pas de chemin ? Rolland atteint souvent un but contraire à celui qu'il visait. Il a eu, comme Barrès, comme Péguy, comme Claudel, la hantise de l'héroïsme ; voilà que son héroïsme égare ses héros, depuis Aert qui s'écrie : « Je déchaînerai l'héroïsme, au risque de lancer la tempête », jusqu'à Tolstoï qui a le droit d'être faible (« et c'est pour cela que nous l'aimons »). Individualiste humanitaire, il a choisi pour déesse la Liberté ; c'est un croyant du progrès révolutionnaire par le progrès individuel et sans violences ; or il s'enchaîne à un parti et c'est le parti du matérialisme historique, de l'organisation collectiviste et de l'exigence absolue. Lui qui a toujours prétendu travailler à tailler l'avenir, il aurait eu besoin d'aiguiser le fil tranchant de son Moi, puis aurait dû s'en servir en solitaire fraternel.

4. JEAN-CHRISTOPHE.

L'intention était haute, l'auteur la définit en tête du dernier volume : « J'ai écrit la tragédie d'une génération qui va disparaître, je n'ai cherché à rien dissimuler de ses vices et de ses vertus, de sa pesante tristesse, de son orgueil chaotique, de ses efforts héroïques et de ses accablements sous l'écrasant fardeau d'une charge surhumaine, — toute une somme du monde, une morale, une esthétique, une foi, une humanité nouvelle à refaire... » N'était-il pas noble et passionnant de faire aller et venir dans ces tourbillons le héros du relèvement ?

Mais en choisissant un artiste, déjà le romancier prenait

la tangente. Le génie d'un musicien le met-il en état de juger toutes les hautes têtes et les directions générales du monde ? D'ailleurs est-il au pouvoir d'un romancier, même lyrique, d'imposer l'évidence d'un nouveau Beethoven (en qui survivent aussi les enfances de Bach et de Mozart) ? Autrement dit, Romain Rolland tentait l'impossible. Son Jean-Christophe est un puissant, généreux, savant gaillard plutôt qu'un homme de génie. Il finit même par devenir le haut-parleur de l'idéologie rollandiste.

Par surcroît de mal à propos — et c'est pour cela peut-être qu'il s'est illusionné — Romain Rolland voit gros et analyse vague; il ne trouve pas, si même il le cherche, le trait. Dans *L'Aube*, l'heure est assez frappante où le petit Christophe ouvre une lucarne de l'escalier familial et, solitaire, rêveur, contemple le Rhin qui donne le vertige à son imagination. Une rafale d'émotions de beauté l'enveloppe : « C'étaient des frôlements d'accord, des couleurs qui sonnaient comme des cloches... C'étaient des visions de paysages, des figures, des passions, des idées métaphysiques, des sensations obscures et fulgurantes, évoquées pour un rien, un son de voix... » Soit, mais il resterait à préciser cette réalité psychologique, à l'individualiser. Quelles idées ? Quelles sensations ? Elles sont fulgurantes, on voudrait donc en être aveuglé. Et que dire de ces « idées métaphysiques » ? Il en existe de tant de sortes ! Presque tout le long de l'œuvre, c'est ainsi : la foudre n'arrive pas à sortir des nuées qui prétendent la contenir, les nuées sont épaisses, elles se forment d'un sentimentisme abondamment verbeux.

Jean-Christophe Krafft est-il Allemand ? Non, mais Rhénan, répond Romain Rolland, qui s'est expliqué à ce sujet dans un article (*Le Parthénon*, novembre 1913) : le Rhin, expose-t-il, appartient à l'Occident et, au lieu de diviser, réunit; « quand dix siècles de conquête germanique auraient passé sur le Rhin, ils ne feraient point que Rome et Byzance n'y aient enfoncé leur proue et que la grande route qui mène des Alpes latines aux Pays-Bas du Nord n'ait été fécondée par les semences de liberté qu'ont répandues sur leur passage les flots de pèlerins ». N'est-ce pas curieux de surprendre Romain Rolland dans cette position barrésienne ? Seulement, Barrès voulait s'en servir pour fortifier la latinité, Rolland vise à bâtir l'Europe. Or lorsqu'il va rêver en Suisse de cette

Europe future, quels éléments harmonise-t-il ? Écoutons-le : la France raisonnable et forte, l'Italie douloureuse et inspirée, l'Allemagne qui contemple et qui chante. Il faut s'arrêter sur ces mots. Un romancier a le droit de rêver; mais, s'il prétend donner un enseignement et susciter une foi, encore doit-il éviter les anachronismes. Qui eût pu reconnaître, dès les années 1908 et 1910, les originaux de ces trois portraits ?

On ne reconnaît pas mieux Paris dans *La Foire sur la Place*, où l'auteur, se faisant pamphlétaire, n'épargne personne ni rien. La critique ? Nulle et vénale. Le théâtre ? Enjuivé, amoral, érotique et sénile. La littérature ? Polissonne. La musique ? Archaïque et vaine à la Schola, mièvre et lâche ailleurs... Un parti pris si absolu décourage de rectifier. Au surplus, quelle idée ce contempteur de Paris nous propose-t-il de la France, quelque louange générale et abstraite qu'il s'applique à lui décerner ? Il en donne de belles images, mais féminines, et cela n'est qu'un témoignage du cœur. S'il présente un témoin viril et un symbole intellectuel, c'est Olivier, ce charmant, ce tendre et fin Olivier, qui se fait tuer dans une émeute et pour la liberté. Quelle liberté ? la « liberté illimitée », la liberté de « toujours plus de liberté ». La liberté personnelle d'Olivier l'avait conduit à défaire son existence, et la mort fut pour lui le fond d'un cul-de-sac.

Rolland est-il parvenu à préciser quelle morale, quelle esthétique, quelle foi et quelle humanité Olivier et Christophe travaillaient à refaire ? Pas que je sache. Morale du cœur, esthétique du romantisme germanique, foi panthéiste et libertaire : très fort sera le lecteur qui arrachera à tant de discours, de commentaires et d'allusions quelque chose de plus net et de plus substantiel. Christophe meurt sans avoir résolu aucune des contradictions de la société contemporaine.

Maintenant, qu'on ne fasse plus que se laisser aller au récit : il assemble trop d'amis, d'amies et d'amantes. Trop de recommencements, trop de rencontres mises bout à bout. Des chapitres entiers, où Christophe et Olivier, sans parler des autres, flottent à vau-l'eau. Une ressemblance monotone d'un échec musical de Christophe à un autre échec musical; puis, quand Christophe a conquis la célébrité, même monotonie d'un dégoût à un autre dégoût; enfin trop d'échos,

écho à Rousseau, écho à Goethe, écho aux vies de grands hommes que l'auteur avait lui-même racontées.

Mais néanmoins on n'oubliera pas que *Jean-Christophe* conserve toujours une valeur romanesque. Ce grand roman, dans maints épisodes, prouve que l'imagination du cœur est puissante. Les humiliations de l'enfance misérable, la découverte de la musique, la première déception amoureuse, la consolation amoureuse interrompue par la mort, la prise de conscience de l'emploi qu'il faudra tenir — combat sans fin —, ces années d'apprentissage nous attachent avec un charme mélangé de roman anglais à la Dickens et d'ancienne idylle allemande, mais qui n'en devient pas moins le bien propre de Romain Rolland. La candeur heureuse du vieux Schulz et de ses amis, la bonhomie de leur admiration, l'impasse de l'amitié nouée avec le ménage Kolchert, la destinée touchante de l'oncle Gottfried, la rupture avec la patrie allemande, puis le bonheur construit avec Olivier, cette alternance d'héroïque et de pastorale dans la symphonie suscite une vérité que l'on a l'impression de toucher. Le psychologue vague et mou réussit ce miracle de se préciser et de se raffermir, au point de ressusciter la vie même, quand il s'agit d'amitié ou d'amour. Dans le roman d'amour, Romain Rolland est un maître. Sabine, vivante, a déjà la douceur d'un souvenir; M^{me} Arnaud, honnête et modeste, mais cœur non comblé, offre le bel et tendre univers secret capable de remplir des journées. La passion rapide et sauvage dont flambe Anna Braun, la mystérieuse puritaine, est prestigieuse comme un beau cataclysme de la nature.

Le chef-d'œuvre de l'ouvrage appartient à cette catégorie, il s'appelle *Antoinette*. Authentique Française, sensible et raisonnable, amoureuse qui se sacrifie, orpheline qui s'épuise matériellement et donne jusqu'à sa vie pour la vie de son frère, Antoinette inspire des pages prenantes comme la tiédeur d'un foyer aimé, exaltantes comme le courage et l'espoir, déchirantes comme des adieux. Le plus bel éloge que puissent inspirer des personnages de roman, c'est qu'on croie avoir vécu avec eux et qu'on doive faire effort pour convenir qu'ils n'existerent pas. Antoinette et Olivier méritent cet éloge-là, leur mort laisse une traîne de deuil. Ajoutons que l'auteur les associa à un thème magnifique. Lorsqu'il

l'Allemagne et qu'il l'amena à Paris, il le heurta à une société de surface qui cache le vrai pays. Jean-Christophe Krafft a fini par connaître ce pays du travail, de la noblesse, de l'héroïsme souvent secret et de l'espoir; or, c'est Olivier Jeannin qui le lui a révélé avant de glisser à la faillite de sa vie, c'est Olivier Jeannin et sa sœur Antoinette qui l'esquissent dans le livre avec une évidence bouleversante.

5. L'ÉCRIVAIN.

L'écrivain partage le sort du romancier. Lui aussi se relève quand parle le cœur sensuel. Médiocre, le style de Romain Rolland ouvre une bouche emphatique ou bien y remue des cailloux. Bon, il s'efface, il rentre dans la simplicité vraie; ce n'est qu'une présence presque invisible mais amie, c'est l'air qui enveloppe les figures, c'est le mouvement de notre âme. Alors, plus la moindre littérature, et le lecteur a le contact direct du réel.

6. L'INFLUENCE.

Intuitif, féminin même, Romain Rolland, là où il est bon romancier dans le récit et par le style, a le sens des intimités persuasives qui captent la sympathie. Il a le sens aussi des obscurités chaudes de l'inconscient, bien qu'il les dépoétise. Écoutons même Christian Sénéchal quand il rappelle que la psychologie de Rolland n'est point paresseuse et qu'elle pousse la sincérité jusqu'à remettre en question des notions bien assises, celle du devoir, celle des liens et rapports familiaux : il lui arrive de donner la main à Gide. Bref, il ne laisse pas d'être par ses réussites un initiateur, en réaction contre l'art de Bourget, influencé par Tolstoï, inspiré par sa propre nature. Seulement, dans ce domaine, il allait se voir très vite concurrencé et surclassé. Il aura exercé une influence plus nette et plus longue par sa conception du « roman fleuve », dont il a déposé la formule dans la préface de *Dans la Maison*. En principe, le fleuve est ici une vie humaine, alors que pour ses successeurs, le fleuve sera une famille, une classe, un pays. Mais, en fait, *Jean-Christophe* emporte dans son fleuve toute une fin de siècle et traverse avec lui un pays, deux pays. Il est un ancêtre à saluer.

Voilà pour l'œuvre romanesque. Par la pensée de l'œuvre

entière, Romain Rolland exerça une influence de continuateur. C'est un passéiste qui s'est acharné à prolonger Michelet, Quinet et Sand, à franciser Tolstoï. Et ce prolongement s'est tari dans la guerre de 14-18 : encore un fleuve, un bras de fleuve. Peut-être s'est-il fait souterrain, il peut reparaître un jour à la lumière.

V. — GEORGES SOREL

Ingénieur des Ponts et Chaussées, Georges Sorel (1846-1922) a pu à la fois sa retraite et la plume du littérateur. Ce vieux débutant semble avoir dit cependant ce qu'il avait à dire. Mais point tout dans ses livres. Inlassable causeur, il a bavardé ses idées dans la boutique de Péguy, puis aux bureaux de la revue *L'Indépendance*, dirigée par Jean Variot chez l'éditeur Rivière, enfin adossé aux rayonnages d'un bouquiniste de la rue Monsieur-le-Prince : et ses livres mêmes continuent cette causerie bavarde, car leurs formules originales ressemblent à celles qu'il piquait déjà le long de ses propos dont ils gardent le ton et le mouvement. Variot en recueillit un grand nombre, qu'il a publiés en 1935 : *Propos de Georges Sorel*.

Sorel causeur ou écrivain se lançait à travers les idées, questionnait, raillait, coupait, quoique d'une voix presque étouffée, quoique d'une plume cursive. La foudre grondait à l'intérieur, mais dans la tête plutôt que dans le cœur. Souvent, une remarque capitale pointait en boutade.

J'ai moi-même noté celle-ci, un jour qu'il parlait de Maurras :

— Tout cela, c'est de la philosophie de café.

On conviendrait volontiers que tout Sorel — haute vue des choses et loufoquerie — se dessine dans ce mot injuste : il voulait signifier par là qu'il rejetait tout ensemble dialectique et logique rationnelle, éclat verbal et jeux d'idéologie.

Par contre, il désignait Bergson comme notre seul contemporain capable d'« apprendre à voir clair », et c'est lui qui entraîna Péguy au pied de la chaire du métaphysicien. Seulement, on le voit tirer de cet enseignement des attitudes qui le contredisent. Et par exemple, il dresse ses lecteurs au pessimisme : n'a-t-il pas écrit un livre (*Le Procès de Socrate*)

pour accuser le grand Grec d'avoir perdu dans l'optimisme la philosophie de son pays ?

De son adhésion à la philosophie anti-intellectualiste, Sorel a déduit 1^o une croyance à un devenir social plein d'obscurité et de développements imprévisibles; 2^o une primauté non de l'intellectuel (toujours manœuvré par les appétits de la classe dirigeante), mais du travailleur chargé d'exploiter les ressources matérielles de la nature. Les peaux d'âne, les parchemins, l'élite sortie des concours lui donnaient la nausée : la vraie pensée n'est pas là, disait-il; il méprisait la société moyenne qui est trop souvent le roman chez la portière; il ne reconnaissait que faux et ridicules hommes d'État dans les vedettes issues de l'urne électorale. Cet anti-démocrate pensait en marxiste (original, on le verra)

Assez provisoirement marxiste La théorie du progrès lui servit de prétexte pour montier que les idées de 1789 n'ont réussi qu'à tromper le peuple et qu'elles le corrompent : parce que l'idéologie du XVIII^e siècle est le produit d'une société d'« honnêtes gens » qui voulaient des clartés de conversation, qui ne goûtaient que les connaissances générales et s'enchantèrent d'un cartésianisme de salon : d'où l'incompétence technique, les généralisations inutiles et le mépris des nécessités de la production. Telle est la matière des *Illusions du Progrès* (1908), livre excitant mais trop riche en cocaseries d'autodidacte ingénieux, livre actif qui appelle les classes de producteurs à se tourner vers le progrès réel et technique en se protégeant contre le parasitisme des politiciens ignorants.

Or Sorel, puisqu'il prophétisait, en conséquence de l'illusion démocratique et de l'hallucination libérale et humanitaire, un démembrement de la France au cours du XX^e siècle, quel rétablissement dans le vrai et dans le sain a-t-il pu tenter ? Eh bien, il crut au renouvellement du monde par les vagues de fond des grandes intuitions et passons collectives, par les vertus des classes neuves. C'est pourquoi le livre qui l'exprime le mieux est celui qu'il intitule *Réflexions sur la Violence* (1906), où il a exposé, en bon bergsonien, le pouvoir exaltant des mythes et surtout, sur son plan social, du mythe de la grève générale, capable de conduire la classe ouvrière à submerger le vieux monde pour qu'un nouveau fleurisse en héroïsme, en noblesse vraie, en pureté.

A vrai dire, Sorel, à la fois nietzschéen et disciple de Proudhon, a rêvé d'un socialisme français, dans *Matériaux d'une théorie du prolétariat* (1919), tout en entonnant un los lyrique à Lénine créateur de valeurs et forgeron pessimiste d'une humanité, il fait effort pour se dégager du marxisme mégalithique. Je me demande s'il n'eût pas attendu, aussi bien que la révolution par les syndicats rouges, un prince à cheval, un dictateur en char d'assaut. S'il brandit la menace révolutionnaire, c'est pour poser la Révolution comme un idéal propre à forger des énergies. On se rend vite compte que le côté moral de la question l'intéresse seul. Écoutons l'accent français de Corneille dans cet héritier de Karl Marx. Sorel n'allait-il pas jusqu'à souhaiter que la bourgeoisie rassemblât toutes ses forces, afin que la victoire du quatrième État fût mieux méritée ?

En fait, la conception sorélienne a avorté, et la mystique une fois de plus est tombée de faiblesse après avoir montré de la grandeur. L'erreur centrale de Sorel consiste à méconnaître le besoin que l'individu a de s'élever en écartant l'étau natal : tendance qui résistera toujours à un absolu de classe. Autrement dit, Sorel resta trop durement moraliste; son idée de l'héroïsme ouvrier est sortie de l'idée d'une vie fermée et comprimée qu'il invite sans cesse à se protéger contre les infiltrations, à se méfier de la culture. C'est qu'au fond, les idées s'imposaient à lui surtout par leur contraste avec les préjugés dominants; il s'est donc jeté à la gorge de la démocratie ploutocratique, des dévoreurs de curés et des humanitaires, de Jaurès et de la Social-Démocratie. Il ne voulut pas s'apercevoir qu'en célébrant les syndicats sans accepter ni la C. G. T. ni une participation égale des forces sociales dans chaque industrie, qu'en substituant l'obsession d'une mystique douteuse à la recherche d'une organisation et en discréditant les analyses des intellectuels, il sacrifiait la démocratie possible à une catastrophe inutile.

Agitateur d'esprits, aventurier de la pensée, voilà Sorel. Issu de vieille famille normande, il descendait de conquérants et de corsaires; il a fait la course sur la mer des idées. Avec cela, des contradictions intimes menaient leur tumulte en lui; cet iconoclaste avait été élevé par une mère dévote; ce révolutionnaire descendait chaque jour de sa demeure familiale de Boulogne jusqu'à la barrière de Paris pour acheter

son journal préféré, *Les Débats*; ce bolchevik vivait en petit bourgeois; ce littéraire, que sa carrière risque de classer amateur, était né avec des dons de mathématicien de génie.

C'est lors de sensationnelles violences de rues que la presse conservatrice, avertie par Bourget, mit en vedette l'apôtre de la violence et le présenta comme l'excitateur des masses qui, en réalité, l'ignoraient. De leurs chefs, il n'atteignit guère que des aristocrates d'esprit comme les syndicalistes Grefhulle et Merrheim. Ses amis et disciples directs, un Lagardelle, un Berth, n'ont jamais pénétré sérieusement dans l'action. L'ironie de sa vie aura été qu'il ait finalement appuyé sans le vouloir Bourget et Maurras, sympathisé avec quelques esprits de leur jeune séquelle et même, vers la fin, consenti à la fondation d'une Revue qui ne parut d'ailleurs pas et qui l'eût fait collaborer avec des membres du « Cercle Proudhon », alors royaliste, tels que Pierre Gilbert et Georges Valois. Un esprit formé par lui, le neveu du pasteur Henri Boegner, ce scrupuleux, ce loyal historien, est passé à Maurras et a fondé le « Cercle Fustel de Coulanges ».

En revanche, les fondateurs du Soviétisme l'ont connu et utilisé, et c'est en Italie mussolinienne que certaines de ses idées ont agi avec le plus de force.

VI. — CHARLES PÉGUY

Charles Péguy vit dans la mémoire des Français comme un héros; et c'est bien. On le célèbre aussi comme un révolutionnaire rentré dans la tradition, on a tort : intellectuel complexe, il est inclassable de cette façon. Il a été tout ensemble socialiste, patriote et chrétien. Avant même de réaliser cette trinité, il s'y préparait. Son cœur autant que son esprit la voulait, et son sang. L'œuvre de Péguy, en effet, a de multiples liens avec sa personne et sa vie, lesquelles n'ont cessé de tenir attachées à ses origines. Aucun écrivain n'a grandi plus solidement enraciné que lui, pourtant si largement libéré dans sa cime par la culture humaniste.

I. LA VIE.

Il s'est abondamment proclamé le dévot de sa mère et de sa grand'mère maternelle, dont la famille paysanne descendait

de l'Allier. Il ne connut point son père, n'ayant que dix mois quand il le perdit. La veuve du menuisier mort des suites d'une bronchite contractée à la guerre, s'étant faite rempailleuse de chaises à Orléans, dans le faubourg Bourgogne, amassa avec mérite un petit bien.

M. André Mabillet de Poncheville a raconté la visite qu'il lui fit pendant la guerre suivante : les souvenirs de la vieille mère ressuscitèrent pour lui et pour nous le Péguy de l'enfance, c'est-à-dire le Péguy de toujours. Un petit garçon entêté et fier, mais terrible travailleur, qui se faisait réveiller à six heures par sa mère levée à quatre. Et dans les jeux et travaux minutieusement évoqués, dans ses devoirs d'élève conservés comme des reliques, une qualité éclate : l'envie de bien faire, l'amour de l'ouvrage bien fait. En quoi l'enfant continuait directement une lignée. « Je dois tout à ma mère » : c'est la dette reconnue à peu près dans les mêmes termes par Proudhon et par Péguy.

Né le 7 janvier 1873 dans le populeux faubourg, remarqué à l'école communale par un inspecteur, et par suite aiguillé vers les études secondaires, Charles Péguy passa du lycée de la ville à Lakanal et à Louis-le-Grand, avec pension à Sainte-Barbe, pour préparer l'École Normale Supérieure. Il y entra, mais au bout de deux années il réclamait sa liberté, abandonnant une carrière qui s'annonçait facile. Le voilà marié. Des enfants viendront vite. À vingt-quatre et vingt-cinq ans, il publia ses premiers écrits, signant Pierre Deloivre une brochure, *De la Cité socialiste* (1897), Pierre Baudouin un poème dramatique, *Jeanne d'Arc* (1898), et Marcel, *premier dialogue de la Cité harmonieuse* (1898).

Une librairie montée pour la propagande de ses idées le mit rapidement au bord de la faillite et Lucien Herr, bibliothécaire à l'École Normale, grand pontife du guesdisme (1), au lieu de le sauver avec l'aide de quelques autres universitaires, l'expulsa. En leur compagnie pourtant, Péguy se jeta dans la croisade révisionniste en faveur de Dreyfus. Il jouait du bec et des poings. Mais comment ces messieurs purent-ils croire qu'il était homme à agir pour le compte d'un parti ? Son besoin d'indépendance justifiait les rancunes qu'il amassa. Puis ce furent les années de « défense républicaine »

(1) Lucien HERR · *Cherchier à écrire*, publié par Ch. Andler (1932).

et de démagogie « combiste », dégoûté, il ne tarda pas à rompre avec les puissants seigneurs jaoussistes. Après quoi, audacieux à brusquer l'avenir, il retrouva ses camarades barbistes — les Tharaud, Porché, Lotte, Baudouin (son futur beau-frère), Lucas de Peslouan — pour s'en faire une garde d'entreprise sinon de combat, et conquérir l'abri, le toit de tourment et d'espoir, le gagne-pain et l'instrument de gloire dont rien ne devait plus le séparer : une librairie bien à lui, sur les flancs de la Sorbonne, d'où il lança en janvier 1900 ses *Cahiers*, les célèbres *Cahiers de la Quinzaine*. Ce périodique irrégulier a paru en séries de fascicules inégaux d'épaisseur, rédigés chacun par un seul auteur, poète, romancier, essayiste, quelquefois simple témoin ou rassembleur de documents; Péguy en a lui-même rédigé beaucoup, il en a préfacé d'autres. Les *Cahiers*, qui ont duré quinze ans, groupent dans leur collection de deux cent trente-huit numéros les noms les plus surpris aujourd'hui de leur réunion : c'étaient ceux de talents nouveaux, Péguy les a révélés : Romain Rolland, les frères Tharaud, André Suarès, Daniel Halévy, Julien Benda, François Porché, Pierre Hamp. L'originalité de cette publication, c'est que le collaborateur y disait toujours sa pensée entière et, qu'il fût protestant, juif, communard, c'était sans compromis. Les *Cahiers* eurent l'existence difficile ; des dévouements d'amis la leur ont plus d'une fois sauvée. Celle du directeur la reflétait, courageusement pauvre. Dans sa boutique, pour ses *Cahiers*, il faisait tout, c'est tout juste s'il n'imprimait pas. Et le soir, il regagnait par le train du Luxembourg la vallée de l'Yvette, le village de Lozère et la petite maison où la femme et les trois enfants ne faisaient peut-être pas toujours assez silence autour de sa méditation et de son travail.

Cette vie dura des années, gonflée d'œuvres et bientôt, à partir du *Mystère de la Charité de Jeanne d'Arc*, éclairée d'espérances, même académiques. Mais sa situation de famille maintenait Péguy, autant que son indépendance agressive, à l'écart. La foi, planant et tournoyant secrètement depuis qu'il s'était mis en révolte contre le pouvoir politique, vint à fondre sur lui en 1908; il en fit confidence à son ami Lotte (1875-1914), le futur directeur du *Bulletin des Professeurs catholiques* (que ses *Pages choisies* publiées en 1916 ont fait connaître). Mais il s'était marié civilement, sa femme refusait

le baptême, et jamais il n'avait rompu le pacte familial. Le voilà donc suspect aux catholiques, lui qui l'était déjà aux républicains. Lourd souci, qu'il avoue dans *Victor-Marie Comte Hugo*. Souci pour sa carrière, souci pour son cœur : le salut chrétien serait-il refusé à sa femme et à ses enfants ?... Plus tard seulement, après sa mort, tous les siens l'auront rejoint là où il les avait souhaités, mais Péguy vivant, privé des sacrements, n'a donc alimenté sa croyance que par la prière.

C'est la guerre qui vint tout conclure, tout arranger, tout briser. Charles Péguy l'avait vue venir, l'avait attendue, acceptée et même voulue. Il appartenait à la réserve de l'armée, il se fit maintenir dans l'active et partit, le premier jour, lieutenant. Une balle en plein front le tua, près de Villeroy (Seine-et-Marne), le 5 septembre 1914. La bataille de la Marne commençait le lendemain.

2. POSITION DE PÉGUY.

On avait vu à Sainte-Barbe le jeune Péguy qui remâchait le texte de l'*Antigone* de Sophocle et celui des *Pensées* de Pascal. Or Antigone et Pascal furent des révoltés, par ardeur à sauver l'homme complet, le spirituel avec le temporel de l'homme. Il faut sauver, ç'avait été le cri que Péguy prêtait à Jeanne dans son premier drame épique, ce fut son propre cri sur la route de Chartres, dans le pèlerinage qu'il fit pour la guérison d'un de ses fils, et son cri encore, intérieur, en s'offrant aux balles. Il a toujours couru aux sacrifices, pour un juif innocent en 1897, pour des idées persécutées de 1909 à 1913, pour la France attaquée en 1914.

Péguy s'est approprié un mot, la Mystique, en lui faisant signifier dévouement désintéressé et absolu (jusqu'à la mort) à une cause élue pour sa valeur spirituelle; et prenant un autre mot, la Politique, dans son sens le plus péjoratif, il a dénoncé la dégradation des mystiques en politiques. Mystique, la tension aiguë de l'esprit de justice dans l'Affaire Dreyfus; politique, la constitution du « Bloc » qui devait exploiter la victoire de la justice, jouir du pouvoir, expulser les Congrégations, soumettre l'Armée à un régime de délation. Mystique, le socialisme qui cherche une juste organisation du travail; politique, le socialisme qui court aux leviers

de commande et n'arrive qu'à organiser le sabotage. Péguy a professé encore une « mystique » de la patrie, l'opposant à des patriotes de raison d'État. Il a conçu le patriotisme comme un amour filial, et le fils n'est heureux que d'une mère respectée; ou comme une foi : une patrie qui aurait laissé bafouer la justice lui aurait paru en état de péché mortel. La patrie française, il suppliait les nationalistes de s'en souvenir, naquit avec une mission. Il y a eu les gens de Jérusalem, d'Athènes et de Rome; il y a les gens de Paris, d'Orléans et de toute la France de bonne volonté. Ils se sont transmis, de ceux-là à ceux-ci, la mission de libérer l'homme.

L'opposition se retrouve jusqu'en religion. Nullement mystique au sens exact du mot, Péguy, lorsqu'il se fut attaché à Jésus sauveur, à ses saintes Jeanne et Geneviève, prit parti contre les fonctionnaires de l'Église et contre ses dévots utilitaires (*Un Nouveau Théologien*, M. Fernand Laudet, 1912), après lui avoir reproché dans *Notre Jeunesse* (1910) d'être sortie de la voie évangélique. Singulier théologien lui-même, il noue ensemble le christianisme des Évangiles à l'idéal républicain. C'est-à-dire qu'il garde jusque dans la croyance chrétienne sa foi en l'homme temporel. Il ne renie rien de ce XIX^e siècle qui a voulu défendre et protéger le travailleur, le citoyen, le père et le vieillard. Il a eu beau se mettre à vivre en pleine chrétienté du passé, dans la paroisse du XV^e siècle, comme il disait : un Claudel, du haut de sa catholicité, pouvait toujours le renvoyer à l'hérésie.

Il a, en somme, pris sous son bonnet (qui n'est pas de docteur) de christianiser l'humanitarisme. C'est pourquoi il n'acceptait pas l'enfer. Dans sa première *Jeanne d'Arc*, dans le *Mystère*, il fit pleurer Jésus sur Judas et sur les damnés, hanté par l'idée de la rédemption imparfaite; il se déchaîna même de ce point de vue, dans *De la Grippe*, avec une extrême violence, contre la croyance chrétienne. Il devait persévérer dans son refus, jusqu'au sein de la foi reconquise. Aucun enfer, ni celui de l'au-delà privé de la vue de Dieu, ni les enfers terrestres des victimes de la misère ou des peuples pillés, tyrannisés, déportés.

Plus individuellement humain que Claudel, il a cependant, lui aussi, ses racines dans la terre, mais non point comme un grand féodal, plutôt comme un petit paysan. *Victor-Marie Comte Hugo* rapporte toute sa joie de se savoir sorti de souche

terrienne, âprement terrienne, et de se sentir quelquefois, souvent, repris. Il fût devenu certainement « le père Péguy » Il se vantait d'avoir eu une grand'mère ne sachant lire ni écrire : en avait-elle besoin pour garder les vaches ? Cette paysannerie originelle, qui arriva à le déchaîner contre le savoir livresque, a fait de cet idéaliste un réaliste qui a le sens juste des choses et de leurs différences. Par surcroît, ce paysan était monté au bourg, jusqu'au faubourg de ville, il accédait à une tradition artisanale : voyez-vous l'homme de métier devant la diversité des outils et des matériaux ? C'est très important. Les folles tendances unitaires de l'intellectualité idéaliste ont ainsi épargné Péguy. Qu'on lise ses écrits de 1901 et 1902, notamment tels articles délaissés des *Cahiers*, dans lesquels on ne va pas vainement chercher sa pensée : *Casse-cou* (2 mars 1901), ou *De la Raison* (5 décembre 1901), qui opposent au monisme athée de tant de faux affranchis un sens précis des irréductibilités réciproques. Pas d'unité factice, s'il vous plaît. La raison est une chose, la religion en est une autre; même distinction entre la raison et l'État, entre la raison et les partis : il ne faut donc pas laisser fonder une religion de la raison, il faut prononcer la séparation définitive de la raison et de l'État, de la raison et des partis. Et ce qui est vrai de la raison l'est également de la philosophie ou de l'histoire : est-ce qu'il peut y avoir une histoire socialiste ? demandait-il à Jaurès; l'histoire n'est qu'historique, comme la philosophie n'est que philosophique.

Voilà pourquoi révolutionnaire né, révolutionnaire conscient et avide de détruire la misère à tout prix, Péguy refusait de lier cette volonté au sort du socialisme S. F. I. O. qu'il jugeait un bas laisser-aller ou à celui de la démocratie électorale, dans laquelle il ne voyait qu'inepte égalité, ou encore à celui du rationalisme antichrétien, qu'il accusait de nier absurdement le mystère tragique du monde. Au rebours, ses respects et admirations pour l'ancienne France n'ont jamais fait de lui un réactionnaire... Une telle pratique du *distinguo* est d'excellente hygiène; le roturier de faubourg provincial y rejoignait l'aristocrate, provincial aussi, qu'est Remy de Gourmont dans sa dissociation des idées.

De sa paysannerie et de son artisanat, Péguy a reçu non seulement des garanties et des protections, mais aussi un

capital positif, un solide bien. Son sentiment de l'honneur, ce sentiment chevaleresque et cornélien, c'est du souvenir des bons ouvriers d'autrefois qu'il l'avait hérité. Il a assez fait leur éloge. Il a assez dit qu'il ne leur serait jamais venu à l'idée qu'un bâton de chaise pût être mal fait sous prétexte que « ça ne se voit pas » (le principe des cathédrales, remarquait-il). Son républicanisme lui-même est à base d'artisanat autant que de paysannerie rude et pauvre, protection des enfants et de la famille, relèvement des métiers par l'enseignement professionnel, telles sont les grandes tâches qu'il assignait à la République. En sorte qu'il s'est accompli chez lui une curieuse substitution glissante comme dans une machinerie de théâtre. Au temps de sa première *Jeanne d'Arc* (1897), sa dédicace désignait le remède au « mal universel » dans « l'établissement de la République socialiste », universelle aussi. Lors de *De la Grippe* (1900), il restait sincèrement socialiste, mais voulait faire entrer dans le socialisme contemporain si plat, disait-il, une beauté, une sur-nature, une substance morale qui vivait en lui-même. Or, d'où lui venait-elle, sinon de ses traditions religieuses et professionnelles de famille ? En réalité, la vieille France remontait de son fond ancestral et natal pour vivifier et affranchir un socialisme original qui, bien entendu, ne constitua jamais de parti.

Voilà Péguy pris du côté de ses racines, le voici pris du côté de sa cime. Mais on voit déjà comme la sève fait tout communiquer.

Le petit primaire d'Orléans qu'une chance avait aiguillé sur l'enseignement secondaire et bientôt supérieur, quand il arriva aux régions du savoir personnel, de l'art et de la grande expression littéraire, en fut ébloui, et il a traversé la vie dans cet éblouissement. La plus grave beauté antique l'a marqué. Il a senti, en fraternité avec Sophocle, tout ce qui pèse sur l'homme, la volonté des dieux et du sort. Qu'est-ce, sinon variations sur ce thème, son constant rappel de ce qu'il y a d'inéluctable dans la naissance, dans le berceau, dans la patrie ? Il se rapproche beaucoup de Barrès, par là. Il est allé plus loin dans le même sens, par son analyse des « suppliants » chez les Grecs, dans ces *Suppliants parallèles* qui réunissent pathétiquement deux événements séparés par des siècles : la lamentation du peuple thébain aux pieds

d'Œdipe Roi, dont il parle comme si ce fût un fait historique, et la supplique populaire de Saint-Pétersbourg au Tzar à la veille de la Révolution russe. Cela aboutit à la curieuse formule : « L'homme heureux est toujours coupable. Au moins d'être heureux. Mais c'est le plus grand des crimes. » Cette Némésis est la sienne; il ne place pas le but de la vie, il ne peut pas le placer, dans le bonheur. Humaniste, mais certes pas de tout repos. Comme il eut l'humanisme douloureux ! Ah, il ne se prononce pas pour la facilité de vivre, ni pour l'adoration de ce qui est. Il sourit de Romain Rolland. Quelle étrange grandeur il célèbre dans le sort de l'homme ! Une grandeur qui fit les héros d'Homère supérieurs aux dieux, ainsi qu'il est dit dans *Chlo*, la grandeur incomparable d'un être qui connaît la mort, le risque, la misère, la maladie, en face des dieux immortels et inaccessibles... Ce Péguy en proie à la sombre tragédie grecque, le problème du mal l'étreint, et le voilà aux antipodes de l'optimisme moderne, des croyances au progrès continu et de l'euphorie collective. Au reste, n'a-t-il pas souvent marqué sa répulsion dédaigneuse pour la fatuité grossière du Romantisme, notamment dans ses curieuses *Notes sur Alfred de Vigny* ?

Or, on le voyait fidèle à un XIX^e siècle de justice, de charité et d'organisation socialiste. En outre, cet admirateur de Michelet sut Pascal par cœur et prit Jeanne d'Arc pour patronne. Péguy aime l'homme, croit en lui, espère en lui. Il a espéré, socialiste; il a espéré, chrétien; il a espéré, Français et soldat. Il frotte donc, en quadruple croyant, une certaine espérance laïque du XIX^e siècle à son pessimisme classique, et il en fait jaillir une doctrine d'effort et de dévouement. Pas de fatalisme, pas de déterminisme historique, pas de prédestination protestante ou janséniste; chacun trace son sillon dans le champ du destin. Le sillon est dur à tracer, mais le champ sera à nous. Péguy maintenait ce principe contre les tentations d'un ordre imposé par la contrainte, qu'elle fût de droite ou de gauche. Il avait retrouvé le sentiment profond de la personne et de sa qualité. Il n'avait rien de plus cher que la liberté, la liberté intérieure de l'être humain, la liberté républicaine avec ses conséquences anti-égalitaires et anti-étatistes. Il aimait rappeler que les hommes ne sont pas des choses que l'on compte et range, mais des valeurs variables d'entre lesquelles se lèvent des autorités.

Comme c'était raisonnable ! C'était également bergsonien. Péguy s'est dressé en bergsonien contre les oppressions modernes. Sous forme de protestation théorique, il est vrai. Comment assurer la protection de l'individualité que menacent le nombre coalisé, la férule bureaucratique, les formules d'un intellectualisme abêti ? Il ne le dit pas, il ne le sait pas. Il nous laisse en tout cas davantage qu'une lyrique espérance. Par la vertu de la vie intérieure, il a pénétré jusqu'à ces profondeurs où l'homme invente, où le neuf triomphe de l'acquis inerte, où la vie forge peut-être sa valeur. En ce sens, l'individu est créateur et la force des choses, que Maurras nie, existe ; elle ouvre à l'homme une issue, et l'homme est capable de s'y élancer.

Je crois qu'on peut ici, découpant un mot sur le patron à la mode, appeler Charles Péguy un sur-humaniste.

Or c'est dans une ère de sous-humanisme qu'il arrivait à la vie de l'esprit. Aussi devait-il fatalement se heurter à son temps et la nécessité de se battre l'a obligé à actualiser sa position plus que Barrès la sienne, à la préciser plus que France et Rolland la leur ; il l'a actualisée et précisée non moins qu'eux Maurras. Se débattant pour sauver ses raisons profondes contre des hostilités confuses d'alentour, il les a concrétisées en se construisant comme Maurras un adversaire. Le rôle que jouent devant Maurras « les quatre États confédérés », Péguy en a chargé un monstre qu'il nomme tour à tour Monde moderne et Parti intellectuel ; il le définit à peu près ainsi : coalition du capitalisme bourgeois, de la démocratie parlementaire et du haut enseignement officiel. Et de quoi l'accuse-t-il ? De rien de moins que d'ébranler la patrie et d'avilir le peuple, de corrompre l'homme et de détruire la culture.

Le progressisme rationaliste aveuglait le parti intellectuel et devait en conséquence aveugler le pays devant la nécessité de la force militaire, en les éblouissant de la chimère pacifiste avalisée par le dogme du progrès des peuples. En réalité, répétait Péguy, le soldat « mesure la quantité de terre où un peuple ne meurt pas » ou encore « le spirituel est constamment couché dans le lit de camp du temporel » (*Noire Patrie*). Cela s'imprima en la fin-de-siècle de la « révolution dreyfusienne », quand Séailles, Herr, Durkheim, etc., faisaient de l'antimilitarisme une matière d'enseignement.

Péguy appelait « peuple » la population qui travaille et qui se montre attachée à son travail, il refusait d'y classer un intrigant qui « airive » ou un militant payé par les syndicats, ouvrier embourgeoisé, coupé de sa race et de ses outils. Il tenait le peuple ainsi entendu pour la vraie solidité du pays, il l'a vue renversée en dix ans. Ce peuple-là qui travaillait en chantant, entretenait l'honneur du travail bien fait, sentait et pensait selon une exacte « justesse d'âme », qu'est-il devenu ? Le capitalisme avec sa dure inégalité économique et ses coups de bourse, et le même capitalisme sous le nom de parti socialiste (naguère composé de bourgeois intellectuels) avec ses excitations à la désertion du travail, l'ont détruit. Là où vivaient des hommes concrets, encadrés et garantis, ne grouille plus qu'une foule salariée qui trime comme au bagne et que possède l'envie. Elle a pour capital son bulletin de vote. Jadis, une digne pauvreté, une sécurité pauvre ; aujourd'hui, la misère qui guette, menace et étranglera. Un peu d'aisance seulement pour ceux qui ne travaillent pas (*L'Argent*)... Péguy s'indigne et s'exalte. Vouloir faire l'égalité, c'est une affaire démocratique d'où ne sortirait peut-être rien de bon : mais supprimer la misère, ce serait sauver l'homme. C'est par souci fervent de cette misère et au nom du vrai peuple qu'il a éclaté en reproches, en insultes à l'omnipotence du veau d'or et qu'il réclamait une organisation du travail selon la justice et l'humanité.

Le Parti intellectuel ou Monde moderne avec toutes ses forces (y compris la presse) a développé l'orgueil desséchant de l'homme par le culte non pas de la raison, qui le mérite, mais de la raison-Dieu. Celle-ci engendre l'homme-Dieu et déclanche l'optimisme suprême. Péguy l'accuse donc de vouloir ignorer le tragique et le profond des êtres, de préférer les établir dans la platitude tiède, dans la médiocrité confortable, et par suite d'organiser un affaissement des âmes et de l'âme du pays devant les guichets de l'État, enfin d'enseigner à la jeunesse que notre progrès national date de l'Assemblée Constituante : Péguy allait jusqu'à fixer non en 1789 mais en 1881 — année de l'organisation de l'enseignement primaire — la ligne de démarcation révolutionnaire dans le cours de l'histoire française. Dans cette dénonciation de la poussée démocratique, nous retrouvons Maurras, et pourtant personne n'était moins maurrassien que Péguy : le

monde moderne possède un tel pouvoir de corruption que même les tenants de l'ancienne France n'y ont pas échappé; Péguy leur reproche « une mentalité de ligueurs » et d'avoir donc perdu leur bonne foi d'hommes. Un complaisant et un tricheur, ce monde moderne, l'inventeur d'un nouveau « chemin de velours »; car si l'on ose y être catholique, ce n'est jamais au point de léser le protestant; libre penseur, jamais au point de bousculer le catholique ou le protestant; classique, néo-classique, hyper-classique, jamais au point de renoncer aux débordements romantiques.. Péguy se sentait las de vivre parmi les hypocrisies et les malfaçons.

Péguy enfin surveillait le Parti intellectuel dans ses machinations contre la culture. Ce « parti » n'a-t-il pas visé à établir une tyrannie des esprits, par sa surveillance à l'entrée des carrières, par l'élaboration d'une doctrine officielle (celle qu'a définie Pierre Lasserre dans *La Doctrine officielle de l'Université*), et par les bénéfices, prébendes et distinctions honorifiques dont il dispose ? Il a sacrifié les seules disciplines réellement humaines, celles du latin et du grec, à l'acquisition pratique des langues vivantes ou des techniques professionnelles ainsi qu'aux envieuses excroissances de l'enseignement primaire. Il a prétendu étendre à tout la notion de progrès unitaire, il l'a donc imposée jusqu'aux philosophies, s'efforçant de les présenter en dépassement perpétuel comme de vulgaires techniques (*Bar-Cochebas*) : n'était-ce pas le moyen de mettre au rancart de belles et grandes choses, des nourritures semi-célestes ? D'autre part, le Parti a rejeté dans l'art l'intuition imaginative du passé transmis par les textes, et il a accepté comme seule érudition dite scientifique le système des références et des fiches, c'est-à-dire qu'il a fait consister l'érudition en une machine à épuiser le détail : c'est la méthode historique de Charles-V. Langlois et littéraire de Gustave Lanson. Or, le détail étant inépuisable, on n'arrivera jamais ainsi à recréer, à faire revivre, on ne remuera qu'une poussière de faits, on ne remettra debout aucune réalité vivante, ni génie, ni héros, ni saint, réalités qui se saisissent par prise directe de l'esprit. Une telle méthode ne travaille-t-elle donc pas contre l'élan de création, contre la passion d'hypothèses fécondes, contre le sens de la grandeur ? Avec elle, plus de Corneille, plus de saint Louis ni de Jeanne d'Arc, ni de saint Martin, des mannequins

les remplacent... Eh bien, cette histoire-dénombrément, cette histoire-enregistrement, cette histoire-momification, le Monde moderne a osé en faire le centre de son système, sa souveraine, « la princesse de son égarement ». Lamentable cimetière de l'inscription collective et anonyme ! C'est précisément ce néant que le Parti intellectuel a trouvé pour l'instituer dans le futur, avec le titre de Postérité, juge de toutes choses. Naïve et ridicule illusion née du besoin de combler un vide, le vide laissé par l'éternité chrétienne, que le Parti a exclue. Taine et Renan s'étaient orgueilleusement promis de susciter Dieu au sommet d'une pyramide de catalogues, et voilà leur pitoyable séquelle...

Cette marche rude et hardie de Péguy, à quoi aboutit-elle ? A l'héroïsme. La pente à remonter — de toute politique à la mystique correspondante, du Parti intellectuel et du Monde moderne à la France réelle et au monde vrai, etc... — Péguy n'en voit capable que l'héroïsme du citoyen, du soldat ou du saint. Héroïsme dans le cours de la vie : il aimait et vénérât le risque dans la pauvreté et dans l'effort, au point d'expulser du véritable christianisme les moines avec les rentiers et les fonctionnaires, toutes gens ayant la sécurité matérielle assurée. Héroïsme dans la vie publique : les raisons de Maurras ne le convainquaient pas ; mais, disait-il, « qu'au courant de la plume dans un article de Maurras, je trouve cette simple phrase : « Nous serions prêts à mourir pour le Roi... », oh, alors on commence à causer ». Comme Georges Sorel, Péguy ne comptait que sur le risque-tout des âmes, sur les énergies bandées. L'influence de Georges Sorel, qui présida longtemps les réunions des *Cahiers de la Quinzaine*, Daniel Halévy la dit considérable par les conversations : Péguy lui devrait la direction et le ton dans sa critique des méthodes historiques et dans ses plaintes sur la faiblesse de leurs résultats. Par la plume même et dans les *Cahiers*, Sorel avait dénoncé le « Parti politico-scolastique » avant que Péguy dénonçât le « Parti intellectuel moderne ». Sorel avait affirmé la permanence de la faculté mystique dans l'âge présent de l'humanité six ans avant que Péguy donnât au mot mystique « une signification dont notre langage ne saurait se passer aujourd'hui » (*Péguy et les Cahiers de la Quinzaine*). Lorsque Péguy se révolte contre l'habitude, contre la stagnation, contre l'affaïssement (du socialisme en jaurésisme, du dreyfusisme en combisme,

de l'internationalisme en cosmopolitisme), il atteste l'influence directe de Georges Sorel. Mais il atteste également l'influence indirecte — par Sorel interposé — et directe aussi, de Bergson et de son « évolution créatrice ». Ces influences, bien entendu, s'accommodaient parfaitement du voisinage de Michelet. Péguy les précisa, au surplus, dans le sens chrétien et dans le sens humaniste; et ses mythes furent le Travail, la libre Culture, la Charité et l'Espérance, l'Honneur militaire,

O drapeaux du passé, si beaux dans les histoires...

3. PROFILS D'ŒUVRES.

Les poèmes.

Le chef-d'œuvre de Charles Péguy restera sans doute un livre d'imagination méditée, *Le Mystère de la Charité de Jeanne d'Arc* (1910).

La première *Jeanne d'Arc*, celle de 1897, embrassait l'existence entière de la Pucelle, toute sa destinée. Cela faisait un terrible volume, car le « Drame » comprenait trois pièces, la première pièce comptait trois « parties », la première partie avait cinq « actes », etc., etc... Peut-être d'ailleurs Péguy se rassemblait-il déjà là, à travers dialogues en prose, monologues en vers, discussions et rêveries : le guerrier (« Un capitaine dur pour les batailles dures », réclamait-il), le sauveur, le lyrique de l'âme douloureuse, l'épique de la France meurtrie... *Le Mystère*, lui, traite un sujet plus limité, qu'un sous-titre comme « la vocation de Jeanne se dessine dans son esprit » annoncerait exactement.

Le Mystère, ce bel oratorio, doit s'entendre selon deux clefs. — 1^o Légende et histoire : Jeanne déchirée par la guerre et la défaite veut se dévouer et espérer. 2^o Transposition moderne : Péguy déchiré par la déchristianisation de la France, croyant depuis deux ans, prie et espère.

Poème sans action dramatique ni scènes pittoresques, poème en soliloques alternés, auxquels le malheur du pays fournit un décor moral. Il jouit d'une grande force simple sous un air de dispersion, et les thèmes sortent avec aisance les uns des autres. Il marque fortement les caractères, ainsi

que leurs positions : la chrétienne fervente et douloureuse, mais contemplative et soumise (M^{me} Gervaise, la jeune religieuse); la petite chrétienne bien sage, amie de Jeanne (Hauviette), et l'inquiète, la combative et la déchirée, la chrétienne-soldat (Jeannette). Celle-ci résiste aux conseils de modestie et d'acceptation, même à de longues leçons tirées de la passion du Christ; elle rougit du reniement de saint Pierre; le sacrifice de Jésus, elle le recommencera à sa mesure. Elle veut souffrir, se damner même, s'il le faut, *pour sauver*. Telle est l'antienne. Péguy a réussi à faire passer dans cette petite tête la présence réelle de la grande aventure chrétienne, la possession d'une enfant par la chrétienté vivante. Assurément, « la fille à Jacques d'Arc », qui n'a que treize ans et demi, parle trop bien; cependant le jeune âge se retrouve dans beaucoup d'expressions naïves et touchantes. Et tout le reste a une beauté d'ampleur, de densité et de haute signification. Un charme aussi d'anachronisme pieux et de bonhomie croyante, par exemple aux pages où Bethléem luit heureuse entre toutes les « paroisses ».

Si Péguy a eu sa Muse, ça été certainement l'Espérance. Une espérance vit intensément dans le cœur des hommes et ils l'ont insufflée dans le cœur de Dieu avec l'aide de son fils; Dieu maintenant espère pour sa créature • trouvaille exquise et puissante du *Porche du Mystère de la deuxième vertu* (1912). Le poète exécute sur elle, par l'entremise de M^{me} Gervaise, qui s'entend à faire parler Dieu, des variations surprenantes. La vibration donnée à l'amour divin va ici vraiment à l'extrême limite de la voix humaine; c'est que l'auteur fut lui-même l'homme qui espère contre tout espoir, par communication avec les réserves de la vie, avec les réserves infinies et comme souterraines qui échappent au jour de la raison et de l'action : si bien que l'hymne à la Nuit ne s'adresse pas seulement à celle qui tombait sur le Golgotha et à celle qui enveloppe les êtres pour les refaire; c'est un hymne bergsonien à toute la subconscience du monde.

Le Mystère des Saints Innocents (1912) assemble d'un lien un peu lâche des motifs variés qui débordent la petite Jeanne. M^{me} Gervaise continue de servir d'écho à Dieu. Et Dieu parle de saint Louis et des Français; général, il les décore de belles citations. Il parle de Joseph vendu par ses frères et du massacre ordonné par Hérode. Il parle du triomphe de

l'innocence au paradis .. Recueil déchiré et déchirant. L'inspiration en est venue à Péguy de la pensée douloureuse des siens restés sans baptême et pour qui il ne consentait pas à la damnation.

Et puisque le malheur a plané maintes fois sur Paris et que le Mal emplit le monde, Péguy convaincu qu'une gardienne de moutons se fit gardienne de la ville et qu'une mère enfanta le sauveur du monde, a composé les *Tapisseries de Sainte Geneviève* (1912) et de *Notre-Dame* (1913), celle-ci comprenant entre autres poèmes la *Présentation de la Beauce à Notre-Dame de Chartres*, où Péguy a fait de son voyage de pèlerin sur la terie de France, de ses kilomètres dans les jambes, une inoubliable offrande à la Vierge. Les *Mystères* sont des poèmes dramatiques et épiques, les *Tapisseries* sont des invocations et des litanies.

C'est encore une sorte de *Tapisserie*, le très long poème d'*Ève* (1914) d'où monte une prière poignante pour la misère essentielle des hommes, que Péguy rattache à la première faute, à la première compagne, à la condamnée de qui il se sent solidaire. La salutation de Jésus à « l'areule aux longs cheveux », la plus malheureuse et la plus anxieuse des femmes, la célébration de celle qui tient la maison et qui ensevelit les morts (là s'encadre le poème tant récité, « Heureux ceux qui sont morts pour une juste guerre »); la résurrection des corps et le retour des hommes à leur enclos natal, d'autres chants encore, telle la nostalgie du paradis perdu, sont de grandes choses. Avec elles fait contraste la bonhomie drolatique de l'âne et du bœuf dans la crèche : « ces deux vieux garçons », « et ces deux vieux bourrus et ces parfaits notaires » qui deviennent tour à tour de gros pansus et des esprits fins, des paysans et des experts, bref des gens arrivés qui regardent le nouveau venu si pauvre, mais qui pourtant le protègent tandis que nous l'abandonnerons. Alors part la série des questions : « Avons-nous fait ceci?... cela?... », trente-quatre strophes d'« avons-nous... », mais pleines d'échos aux vers si jeunes et frais du début de l'épisode :

*Tout en lui reposait. Sur ses lèvres lactées
Quelques gouttes tremblaient vaguement négligentes,
Quelques gouttes perlaient vaguement engageantes,
Comme la sève perle au bord des fleurs coupées.*

L'univers créé par les vastes compositions de Péguy (1) est, on le voit, une incarnation, toutes choses sortent de leur fragilité éphémère pour faire durer du spirituel, du divin, du pur, — telles les figures de Jésus, de la Vierge et d'Ève, celles mêmes dont rêva le Moyen Age, mais qui reçoivent ici leur envergure moderne d'une invention méditative et épique, tout en s'apparentant aux grands Grecs par leur symbolique. Les poèmes chrétiens composent une œuvre aussi différente que possible de l'œuvre catholique de Paul Claudel. Ignorant les docteurs, instruit par le catéchisme et les prières, Péguy s'est inventé un Dieu tout à lui, une sorte de Jéhovah libéré de ses colères et converti à la religion de son fils, un Dieu à qui les hommes et particulièrement les Français en mettent, si j'ose dire, plein la vue, un Dieu fait de main d'hommes à coup sûr, le Dieu d'une poésie plutôt que d'une religion. Et le christianisme que Péguy a déployé autour de ce Dieu barbu, ne se peut comparer à aucun autre, de Dante, de Milton, de Gerson, même de saint François. Il est singulièrement charnel, il est fait des seules fibres des mortels, et Péguy en personne, avec ses passions, ses espoirs, ses rancunes, ses dévouements, s'y est incorporé.

Ouvrages de prose.

Les ouvrages de prose appartiennent tant au genre de la polémique qu'à celui des mémoires. Péguy a fixé ses positions, nous les avons dites; mais voyons quelle sorte de constructions il a édifiées sur elles. La conception même des *Cahiers* le poussait dans un sens qui est à la fois celui des *Provinciales* et celui des *Choses vues*. N'a-t-il pas ouvert la série des *Cahiers* par un grandiose récit de la manifestation du peuple, place de la Nation, pour l'inauguration du monument de Dalou, le Triomphe de la République? Hugo n'avait pas fait mieux dans ses « Funérailles de Napoléon ». Les jeux mi-plaisants avec le médecin dans *De la Grippe*, les jeux méchants avec maintes victimes dans d'autres essais nous

(1) Un volume de l'édition de la « Pléiade » ajoute à ces grands poèmes deux cents pages de quatrains inédits qui révèlent un Péguy inconnu, musicalement ému à la manière de Verlaine ou mystérieusement douloureux à travers cent fantaisies désordonnées, tantôt comme Musset et tantôt comme Apollinaire.

divertissent-ils moins que ceux de Pascal avec M. Le Moine ?

Dans *Zangwill*, première grande révolte contre une domination intellectuelle, Taine et Renan, avant de monter au pilori, Taine pour la méthode de *La Fontaine et ses Fables*, Renan pour les prétentions de *L'Avenir de la Science*, tous deux ouvrent vraiment le grand portail du Monde moderne. Péguy s'en prendra plus tard à l'histoire elle-même — l'histoire qui n'est pas la réalité : ce sera dans *Chio*, écrit en 1912. Le vécu et l'humain, avec quelle force il les opposera alors à l'enregistré, et l'événement à l'inscription ! Les pages sur la durée humaine vue sous l'angle du « vieillissement » seront d'une haute mélancolie, mais, comme par miracle, reconfortante.

Les *Situations* de 1906 et 1907 — *De la Situation faite au Parti intellectuel et à la Sociologie dans le Monde moderne*; *De la Situation faite au Parti intellectuel dans le Monde moderne*, *De la Situation faite au Parti intellectuel devant les Accidents de la Gloire temporelle* — qui font suite à *Zangwill* et qui s'en prennent au conformisme antichrétien, à la métaphysique scientiste et à la tyrannie de cette métaphysique devenue métaphysique d'État, jettent des seaux d'ironies et de sarcasmes au fameux discours parlementaire dans lequel Viviani félicitait la République d'avoir éteint les étoiles. Une autre soute pleine d'explosifs dans ce brûlot à trois carcasses, c'est le paquet de pages où Péguy exhale sa fureur contre un temps qui n'a plus de puissances d'esprit pour équilibrer la puissance d'argent, suprême puissance de force, cet Argent destructeur de liberté, de grandeur spirituelle et de noblesse. Alors se jetant sur l'État capitaliste, il en fait une hydre, un gendarme, un polichinelle tout ensemble, capable d'avilir la cité, la famille, la nation, l'enfance et jusqu'à la mort, comme en témoigna la cérémonie du Panthéon pour les obsèques de Berthelot : explosion de pages révoltées dont les éclats retombent en mépris. Enfin le pamphlet aboutit à une louange de Paris, conçue un peu comme l'hugolesque symphonie des cloches, à l'évocation enivrée de l'Ile-de-France, puis de la vallée de la Loire et de toutes ses gloires : c'est-à-dire ce dont le monde moderne dispose et profite, ne serait-ce que pour ses grands spectacles donnés aux rois en visite, occasion pour Péguy de faire caracolier son style sur le front d'une épopée en raccourci.

Notre Jeunesse (1910) pourrait porter en exergue le vers de Corneille :

Je le ferais encor si j'avais à le faire...

Réponse faite avec une vivacité assez irritée à *L'Apologie pour notre passé* où Daniel Halévy, racontant et expliquant l'Affaire Dreyfus, avait donné l'impression de vouloir passer l'éponge. Dans ce beau livre qui oppose à chaque page la « Mystique » à la « Politique », Péguy, pour définir la mystique particulière à l'Affaire, organise une curieuse et impressionnante rencontre de l'âme d'Israël avec les âmes chrétienne et française. C'est une des plus fragiles vues de l'esprit qu'il nous ait offertes. Mais elle n'empêche point de belles pages sur la destination du peuple juif, sur la fatalité de sa charge de malheur, et sur un étonnant type moderne d'antique prophète : Bernard Lazare. La visite à ce mourant abandonné par sa race est un des morceaux éclatants de Péguy. Un autre : le soliloque de Jaurès s'insultant lui-même; un autre encore : le souvenir de la famille Milliet dont les *Cahiers* publiaient une monographie; ces hommes de l'ancienne France, ces républicains tels que Péguy les honore, lui ont inspiré la frappante formule : « La mystique républicaine, c'est quand on mourait pour la République; la politique républicaine, c'est à présent qu'on en vit. »

L'ouvrage par lequel Péguy se laisserait le mieux aborder en première lecture est *Victor-Marie Comte Hugo* (1911), à cause de ses humeurs savoureuses, de ses confidences, de ses aveux. Les amicales bourrades à Halévy ont quelque chose de certains dialogues de Platon, et Valéry fera plus froid. La verve à raconter son enfance ne manque point non plus dans la dissertation inspirée de *Jean Coste* (1912), roman où A. Lavergne avait peint la vie misérable des instituteurs d'alors, ni dans *L'Argent* (1912) composé en commentaire à une étude de son ancien maître d'Orléans sur l'enseignement primaire. C'est là que Péguy évoque l'« admirable monde ouvrier et paysan » d'autrefois, et proclame le dogme du Travail comme fondement social ; là encore qu'invoquant le temps de ses années puériles où les jeunes maîtres enseignaient la grammaire et les

jeunes vicaires le catéchisme, mais d'accord finalement pour faire rayonner la même morale quoique séparés par des métaphysiques contraires, il compose une délicieuse idylle de l'école. Le grand et terrible joug capitaliste ne pesait pas sur ce temps-là. Mais voici *L'Argent suite*, et c'est l'assaut contre l'État-Major du monde de l'argent et de la démagogie. Péguy y brosse de lourds mais puissants portraits de la Sorbonne, on est en 1913, la guerre vient. Il prend à la gorge l'antimilitarisme goguenard et patelin des Lavis et des Herr, leur germanophilie mal renseignée. C'est le livre où on le voit le plus près de Maurras, tous deux auront loué la politique patriote du Comité de Salut public

« .. Moi qui n'ai aucun système et qui à cause de cela ne ferai aucune fortune (je dis même intellectuelle). » écrivait Péguy dans sa *Note sur M. Bergson et la Philosophie bergsonienne*, parue en 1913 dans *La Grande Revue*. Aucun système, en effet. A peine une méthode, apparentée à celle de Bergson et y trouvant sa garantie. La susdite *Note* la présente comme une méthode de raison, mais raison souple et serrée. *La Note conjointe sur M. Descartes* (posthume) a d'abord ceci de remarquable qu'elle ne parle nullement de Descartes, mais abondamment de Bergson encore, qu'il s'agissait de défendre contre une mise à l'index pressentie : c'était pour Péguy se défendre lui-même par avance. Bergson forme là rond-point, d'où partent des avenues dans bien des directions : la grâce, la sainteté et l'héroïsme (Polyeucte); la France faiseuse de liberté, la liberté et la fécondité liées l'une à l'autre; et le contraire de ces belles choses, c'est-à-dire le durcissement dans l'habitude, les mauvaises prudences, le « raidissement de l'argent » (le livret de caisse d'épargne contre l'Évangile), l'intellectualisme et le déterminisme qui sont des avarices de la pensée, bref l'universel système de la retraite... Admirable livre de prose : le plus substantiel, l'un des plus éclatants, et qu'on serait fondé à appeler la Somme de Péguy, son plus exaltant aussi, véritable cri du risque, du sacrifice et de l'honneur.

Il faut savoir que les analyses psychologiques et sociales, les morceaux de moraliste et les éclats de pamphlétaire qui gonflent le bagage de Péguy n'occupent pas toujours la place où on les attendrait. Sa pensée, bien loin de se

présenter en suite continue, saute d'un livre à l'autre, d'une préface à un avant-propos, se fait écho à elle-même à travers toute l'œuvre et ne déteste pas jouer à cache-cache. Qu'on regarde dans *Notre Patrie*, son écrit le plus connu, la composition, toute de hasard et cocasse apparemment, mais réellement habile et à grand effet. Elle entremêle Paris, ses monuments, le roi d'Espagne en visite, avec les données de la situation politique, Paris, son peuple, Hugo, leur goût pour les défilés militaires pacifiques, avec le sursaut provoqué par l'événement de Tanger. Une citation des *Châtiments* sur le tocsin de Notre-Dame, après des pages sur Hugo maître des rythmes, amène sans insister et comme sans y prendre garde l'interrogation tragique : « Quel tocsin de guerre civile ou de guerre étrangère.. » Une longue dissertation précise la hantise de Napoléon dans l'œuvre hugolesque, et puis, quand on se croit bien reparti à travers les souvenirs de littérature, c'est le retour brusque au voyage du roi d'Espagne, à l'attentat, et enfin l'on débouche sur la phrase essentielle : « Comme tout le monde... »

Ah, il les connaît, les sentiers, les détours, les caches d'où l'on bondit pour surprendre, ce Péguy paysan qui aurait fait un solide braconnier, ce Péguy poète qui sait polir ses roueries !

4. LA FORME DE L'ŒUVRE

L'imprévu cher à Péguy pour l'expression de sa pensée tient un peu de Michelet; les deux écrivains aiment prendre les choses non seulement par le détail concret et les détours pittoresques, mais par la circonstance-surprise. Il naît de cette méthode une vie merveilleuse, qui fait penser à un archipel de rochers parmi lesquels des barques tirent leurs bordées contre le vent. Mais c'est de la recherche assurément, trop de recherche, une application excessive dont le signe se manifestait peut-être dans l'écriture calligraphiée de l'auteur. Cela va jusqu'au procédé.

Péguy prend un mot-idée, par exemple les sabots des soldats de la première République, et le tourne, le retourne, pour lui faire rendre tous ses effets; il le suspend sur la tête du lecteur, il l'en amuse et l'en menace. Le jeu dure

trop. On voit bien que Péguy ne détestait pas, en écrivant, s'écouter parler, quelle autre raison aurait-il eu de répéter à distance un paragraphe ou des parties de paragraphe ? Les mots l'entraînent, nous entraînent, la page déborde, les pages font inondation.

Sa rêverie eut peut-être une conduite plus suivie que sa pensée. Poète, il a mené sa carrière comme une lente ascension; il est passé du vers libre au vers régulier et même au vieil alexandrin (il y a cependant des parties en alexandrins dans la *Jeanne d'Arc* initiale). Il distingue mal les vers libres de la prose dans ses premières grandes compositions : même éloquence, même rythme et mêmes rondes. Mais il arrive qu'ils rencontrent une merveilleuse chance. C'est eux qui sont à l'honneur dans l'Hymne à la Nuit, où une prose chargée de poésie humaine et cosmique se dresse par moments en grands vers majestueux, puis soudain donne la main à des vers familiers. Avec *La Tapisserie de Notre-Dame* apparaissent d'entre les balancements monotones des hémistiches les vers de plénitude simple et ample, fils et petits-fils de ceux d'Hugo, par lesquels les mots de tous les jours entrent mystérieusement dans un bonheur éternel. N'en citons pas. Les vers, distinctes et quatrains de Péguy ne s'isolent guère. C'est une montée presque insensible sur des falaises, et l'on s'aperçoit de place en place qu'on domine un paysage sans cesse plus large... Enfin, avec *Eve*, voilà l'immense estuaire, un bonheur de *Ruth et Booz* qui s'ouvrirait sur l'océan. Les vers réguliers des *Tapisseries* et d'*Eve* célèbrent de grandes lois de la vie, de belles images de l'histoire chrétienne. Je ne dis pas qu'à cette régularité la poésie ne perde des beautés abruptes, des beautés surgies, mais elle y gagne l'amplitude des échos, quelque chose des bruits puissamment cadencés de la mer. Si l'on tient à comparer à une marche ces vers plus allègres que disciplinés, ils avancent comme les hallebardiers du maître (toujours Hugo !), mais en déployant vainqueurs leurs drapeaux déchirés.

Tant prosateur que poète, Péguy a l'abondance exhaustive. Chaque page est une chambre qu'il nettoie et fait reluire jusque dans les recoins. On y admire les étourdissantes ressources de notre langue pour atteindre à la

totalité de ce qu'il y a à dire et sous la plume d'un écrivain qui aime chaînellement les mots de cette langue natale. Cela va, même en prose, jusqu'à l'incantation, et de si longues phrases sont faites pour qu'on les psalmodie. Mais le poète s'adjoint l'orateur chez Péguy. D'où ces rebondissements d'une même phrase sur des mots plantés de distance en distance; cette phrase qui reste la même en se répétant sur un mot qui est différent et généralement appelé par consonance ou rime intérieure, donne une ampleur presque physique à l'idée; c'est le vol d'un grand oiseau qui plane en élargissant ses cercles concentriques. La merveille est que dans ces demi-redites et ces lents progrès, dans cette valse qui prend au mouvement précédent un élan qu'elle donne au suivant, jamais ne se glisse la moindre impropriété, le moindre à-peu-près involontaire. Tout est rigoureusement emboîté, encoché, il n'y a absolument pas de jeu.

Avec cela, une familiarité de causerie, un négligé de tous les jours, voire une bonhomie à la veste tombée, mais la plus grande aisance à remonter de là en deux lignes jusqu'au ton le plus élevé. A ce point de vue, le plus magistral clavier du style contemporain.

Autre chose encore. Dans un avenir lointain, si l'on étudie Péguy comme un Ancien — surtout sa prose — est-ce qu'on ne s'imaginera pas que l'on a affaire parfois à des textes préparés pour le théâtre? Le fait est qu'il rompt volontiers l'exposé comme pour installer des tréteaux sur lesquels un des éléments de cet exposé montera en acteur. Tout le chapitre sur la mystique d'Israël et la politique juive dans *Noire Jeunesse*, est-ce une suite d'idées? Ne dirait-on pas plutôt le peuple juif lui-même qui parle et se plaint? Les idées se sont faites images, puis personnes, exactement *personae*, personnages. Péguy a même l'air de leur donner des indications de jeu et de mise en scène. Il a écrit pour eux de véritables tirades dramatiques, quelquefois aussi, tant l'air circule entre les thèmes animés, des dialogues réglés, enchaînés et rythmés. Enfin l'étrange texte va jusqu'à manœuvrer ses phrases comme des chœurs.

L'humour de Péguy, qui est un peu lourd, son comique, qui est trop lent, se sauvent par ces métamorphoses d'une imagination ardente. Le « Langlois tel qu'on le parle » est

arrangé comme par un Tristan Bernard encore novice. Les vingt-trois pages assénées sur M. Lanson se meuvent déjà sur les planches. Du monologue où l'Histoire, dans *Chlo*, met en équation « Malbrou s'en va-t-en guerre », Baty saurait tirer un spectacle.

Assurément, on a le droit de chicaner un tel art. Ses originalités, lorsqu'elles durcissent en procédé, font arêtes à travers le gosier. Autre motif de blâme : l'incontinence verbale aggravée par la répétition. Enfin Péguy donne souvent dans ce mélange de farce et de conte de fée qui réservait à l'ultime descendance d'Hugo la surprise d'un Delteil et qui a le tort de permettre des effets aussi faciles que voyants, vraiment trop colorés. Il y a des « Marseillaises » chez Péguy, mais aussi des « Madelons ».

5. OBJECTIONS.

Revenons aux idées. Plus d'une est contestable. Et contestable tout d'abord la méthode un peu trop personnelle qui consiste à traiter les notions à sa guise et à modifier leur contenu aussi volontairement qu'on change le sens de certains mots. Ce n'est plus le lutteur qui s'est oint d'huile, c'est l'imaginatif ardent qui se double d'un fantaisiste orgueilleux.

Péguy s'est montré résolument attaché à la République, mais par les vieux républicains, ses premiers maîtres; or il saluait en eux des « hommes de l'ancienne France ». Il servit donc une République d'un autre monde, une nostalgie de République, un fantôme. La République réelle l'avait pour ennemi.

Socialiste éperdu, il tourne le dos au socialisme que proposent les docteurs et qui a cours. Vise-t-il au moins à agir pour sa propre conception, envisage-t-il un terrain de lutte ou des moyens de persuasion? Visiblement il se moque de faire prévaloir ses idées d'organisation sociale; on dirait qu'il ne tient pas à perdre une des cibles sur lesquelles il s'exerce. Voilà un socialiste sans impatience. C'est qu'à vrai dire, ses constructions d'idées lui servent très bien à exprimer ses humeurs. Quelques pages de la *Note conjointe* développent cette vue que saint Louis, c'était le monde ancien et Philippe le Bel déjà un monde moderne.

Ne nous avait-il pas dit que le Monde moderne commençait en 1881 ? Admettons qu'il y en ait deux. S'ils sont comparables, c'est que Philippe le Bel fut un maître d'amoralisme et d'avilissement, assure Péguy. Avec lui la monarchie s'est perdue. A ce compte-là, il a existé plus de deux Mondes modernes, il en a existé un grand nombre, la France de l'argent et de la compromission a eu des ancêtres, et l'« ancienne France » n'a pas été d'un seul tenant. Au fond Péguy, dans son arrangement tout moral du passé, ne se préoccupe pas beaucoup de la réalité, et dans ses diatribes contre l'histoire, ce M. Josse est orfèvre.

Sa haine de l'histoire, sans cela, se comprendrait mal. A l'historien Langlois et d'ailleurs à tous les historiens de Sorbonne, qu'oppose-t-il ? D'abord une partialité presque puérile, gonflement d'une rancune personnelle, puis une conception qui le conduit à saluer Michelet prince des historiens. Or ceux-là, n'est-ce pas en considérant l'histoire comme jamais achevée qu'ils lui épargnent la momification ? Celui-ci, en ressuscitant le passé par intuition immédiate et totale, les habitudes d'archives une fois perdues, n'a-t-il pas couru à de grands périls ? Péguy préférerait les chroniqueurs et les mémorialistes aux historiens, comme si ces derniers n'étaient pas dans l'obligation de contrôler les premiers et les seconds.

Du temps présent même, Péguy n'a pas été sans faire des analyses inexactes, il n'a pas toujours assemblé avec soin les données de ses problèmes. Est-il permis de minimiser au point qu'il l'a fait la question des régimes ? Il confie le sort entier des nations au mérite de leurs hommes, à la valeur de leurs peuples. Or la chute de ce qu'il appelle Mystique en ce qu'il appelle Politique, phénomène si humain, prouve que la qualité des hommes et des peuples précisément ne suffit pas. Au reste, son anathème sur la politique est une erreur et une faute, inattendues de la part d'un esprit qui recourait volontiers à l'étymologie. Même les religions ont besoin d'une politique, le christianisme ne saurait se passer des « poteaux indicateurs » que lui refusent les dernières pages du dernier essai : Péguy fait-il bon marché de la gestion de l'Église ? Est-ce en prophète révolté qu'il lui cherche querelle au nom de l'Évangile ? En ce cas, plus de netteté aurait convenu et

il n'avait pas à se défendre ni à défendre Bergson contre une inscription à l'Index.

Hypnotisé par l'importance de l'homme personnel et à force de laisser éclipser le social par le moral, Péguy s'aveuglait sur de monstrueuses évidences. C'est ainsi que ses analyses qui opposent le capitalisme moderne à la vieille civilisation du travail négligent un peu trop les méfaits imputables au progrès matériel de la grande industrie, et se réfèrent trop commodément à l'artisanat. Objections encore que le destructeur de l'homme concret et encadré dans la famille, à l'atelier, etc..., est non pas le Parti intellectuel moderne, même défini par lui, mais l'État né des principes révolutionnaires qu'il acceptait; et c'est sans doute aussi le monde industriel moderne, c'est-à-dire une fatalité...

Péguy croyait à la liberté, était-ce donc au point d'espérer que tous les courants se peuvent remonter? Mais il croyait pourtant aussi à l'« ananké », au « fatum » ou plus simplement au destin barrésien. Décidément le temps lui a manqué pour mettre tout à fait au point ses idées. Toujours est-il que du débordement des techniques, du règne de l'argent, du développement tentaculaire de l'État, ce n'est pas la force irrésistible qui semble l'avoir frappé. Pour nos yeux ouverts, écarquillés par les événements, sa conception propre de la vie professionnelle, morale et civique, au pied de ces monstres, ne laisse pas de se révéler surannée, fragile et lilliputienne. Il n'est pas jusqu'à l'affirmation si absolue de son patriotisme militaire et guerrier, entré comme élément primordial jusque dans ses croyances chrétiennes, qui ne date des années déjà lointaines d'avant l'autre guerre. Et sa béatification de la France est une fantaisie qu'il se donne le ridicule de prendre au sérieux.

Est-ce que la pensée de Péguy n'aurait pas pour essentiel défaut d'être une pensée sentimentale, dont la part d'impuissance ferait la preuve que le problème du rationalisme reste non résolu et que cet antirationalisme va trop loin ?

6. CONCLUSION.

Il laisse une poésie, un mythe, un mode d'art, une pensée.

La poésie est vaste, puisqu'elle embrasse la terre et le ciel; elle se meut, elle aussi, dans « l'immense octave de la création », comme celle de Claudel, mais plus directement lyrique et moins constructive. Elle projette les sentiments les plus humains, en même temps que les plus hauts, à travers l'espace et le temps, sous des formes imprévues dont une bonhomie supérieure tempère les images géantes.

Le mythe, c'est cet ensemble d'histoire et de légende dorée en plusieurs poèmes et essais, auquel Jeanne d'Arc sert de figure centrale et qui, exprimant la personne intérieure de Péguy, fait de ses convictions, de ses sentiments, de toutes ses ardeurs, un monde plein de douleur et d'espérance, ayant l'héroïsme pour ciel. Car l'œuvre de Péguy est la seule œuvre française à faire chœur avec les Nietzsche et les d'Annunzio dans la tragédie du besoin d'héroïsme que se sera jouée le xx^e siècle à ses débuts.

L'art qui porte ces créations est puissant, fouillé, divers, amusant, mais contesté et, après tout, contestable. On a le droit de lui reprocher son quant-à-soi, une désinvolture spontanée ou acquise par où se traduit un prodigieux orgueil et qu'inspire aussi cette culture cynique de la singularité même inutile qui est une tare de la littérature moderne.

La pensée de Péguy, malgré ses contradictions et ses lacunes, en dépit de ses chimères anarchistes ou passéistes, est une prise de conscience de ce qui manque à notre temps et qui en fait la pente d'une véritable dé-création. À travers et contre l'optimisme romantique, la facilité démocratique et le positivisme des aînés immédiats, elle avertit l'homme d'avoir à sauver l'humanité.

On a dit que son œuvre promettait Péguy au fascisme. C'est peu probable. Eût-il accepté la domination de la force ? Avait-il affranchi sa raison du rationalisme pour l'enchaîner même à son contraire ? Pouvait-il consentir à la campagne antijuive ? Il a écrit dans *Notre Jeunesse* : « Nous n'admettons pas qu'il y ait des hommes qui soient repoussés du seuil d'aucune cité. »

Péguy est, par toute son œuvre, un soldat de la liberté, parce qu'il croit à sa valeur créatrice, en contraste avec les avaries contraintes dans la vie et dans la pensée.

C'est pourquoi, au-dessus des partis et non par scepticisme, il a pris à leurs idées ce qu'elles ont pour ainsi dire de vertueux, et il a creusé en chacun un large nid à sa propre pensée, elle y prend ses aises pour se loger : d'où un catholicisme, un socialisme, un patriotisme à son gré et tout à lui. Ayant dissocié le catholicisme de l'administration ecclésiastique, le socialisme de l'égalitarisme et de l'antichristianisme, le patriotisme de la Raison d'État et de la conservation sociale, il a rassemblé la charité évangélique avec la liberté républicaine, l'honneur du métier avec l'honneur militaire, la fidélité à la Judée avec celle à la Grèce et à Rome.

Aussi existe-t-il un « péguysme ».

Le péguysme est avant tout un refus de se laisser classer, d'où de dignes attitudes, mais peu d'action.

Le péguysme est aussi une protestation contre le siècle, au nom de l'homme, un dépassement des politiques et des sociologies pour se référer aux besoins de l'âme : d'où un idéalisme noble et exaltant, mais trop commode pour les esprits que gêne la réalité, et par là dangereux.

Le péguysme est encore la volonté de sauver l'homme complet, sans séparer le spirituel du charnel, d'où cette vue d'avenir : « La révolution sociale sera morale ou ne sera pas », — ce qui est vrai d'une vérité très générale mais affiche un mépris presque ironique des conditions inéluctables imposées par la vie politique et économique.

Le péguysme est plus particulièrement la vénération du travail terrien et celle des métiers supposés associés à des mœurs chrétiennes dans le peuple qui serait assuré de justice distributive et dans l'élite intellectuelle qui ferait s'épanouir en foi la psychologie de Bergson.

Si telles sont les directions générales du péguysme, Charles Péguy lui-même a soustrait le bergsonisme aux spécialistes pour le répandre dans le monde littéraire, aussi bien qu'il a tantôt appuyé, tantôt contrecarré l'action des Barrès et des Maurras, qu'il a donné une impulsion aux conversions d'écrivains — de Psichari à René Schwob — et alimenté des courants parallèles au catholicisme social,

favorisé les « reconnaissances » et les « retours » dont Corneille a été le grand bénéficiaire, encouragé et guidé Pierre Hamp, préparé ce retour au fond paysan de la race que le pouvoir politique devait chimériquement tenter après 1940 et dont Gustave Thibon conduisit la théorie, enfin inspiré à une vaste jeunesse l'effort d'honneur dans la liberté, la volonté de justice, la croisade pour les droits de la personne.

III

AVENUES

I. — *LIBERTINS*

I. RÉMY DE GOURMONT.

Homme de goût plutôt qu'artiste, mais artiste dans la minutie, cérébralement sensuel, sans l'ombre de sentimentalité, d'une curiosité qui fut insatiable, indépendant et libre d'illusions, Rémy de Gourmont a traversé en solitaire son époque : on ne lui voit de parent qu'Anatole France et qui pour ami ? Sa famille et ses amis vécurent plutôt au XVIII^e siècle. Il a comme eux flâné à travers les sciences, comme eux il s'est plu aux à-côtés et aux marges de l'érudition littéraire et philosophique. Lui aussi a méprisé les religions et s'est maintenu dans les conseils de la nature. On verra cependant que beaucoup de traits le séparent de ses ancêtres et dessinent l'individualité de son visage physique et moral.

Gourmont n'a jamais trouvé le terrain où se bâtir en propriétaire une grande maison, et peut-être ne possédait-il pas les moyens de cette construction. Touche-à-tout en philosophie, son habitude d'historien et commentateur de littérature est de prendre les esprits et les œuvres par quelque biais particulier, inattendu ; il ne tient pas à en faire le tour, il les tâte, il leur envoie des touches : quelquefois, c'est une fine touche de fleuret... Poète et romancier, il ne le fut pas longtemps, il ne l'est pas resté dans sa maturité. Penseur, il se contente souvent de doubler certains de ses contemporains. Mais on lui doit des acquisitions de critique et des trouvailles d'esthéticien. Un libertinage volontiers érotique achèvera son effigie en y mettant comme une cocarde.

La vie

Normand de l'Orne, Rémy de Gourmont est né le 4 avril 1858 à Bazoches-en-Houlme d'une famille de gentilshommes et de maîtres imprimeurs et graveurs des xv^e et xvi^e siècles. Il devait mourir à Paris le 17 septembre 1915. Ses études faites au lycée de Coutances et à la Faculté de Caen, il entra à la Bibliothèque Nationale dans sa vingt-sixième année et en sortit en 1891, révoqué à la suite d'un article sur le « joujou patriotique » qu'avait publié le *Mercur de France* fondé depuis deux ans : et Gourmont comptait parmi les fondateurs. Un lupus qui lui ravagea dès vingt-six ans la face, l'a tenu fort calfeutré dans son appartement de la rue des Saints-Pères, d'où il ne sortait guère que pour se rendre au *Mercur de France*, lorsqu'il en fut devenu le régent, et à la *Revue des Idées*, cette publication (1904-1914) née des entretiens d'Édouard Dujardin avec René Quinton, et qui se proposait d'intéresser les hommes de culture générale à la marche de la science, les savants à l'enrichissement de la culture générale. Bien entendu, c'était trop d'ambition, trop d'illusion : les spécialistes, des deux côtés, et malgré Rémy de Gourmont, malgré Lucien Corpechot, s'enfermèrent dans leur infatuation.

Cet homme n'en a pas moins eu son roman. Les paquets de *Lettres* publiées, notamment les *Lettres à l'Amazone* (1914), composent sous forme de correspondance une suite de petites dissertations sur le souvenir, la chasteté, le mysticisme, etc..., qu'on préfère telles qu'il les a faites ailleurs plutôt que dans ces pages équivoques où il se diminue par le besoin de faire le beau. Mais ce sont en même temps de vraies lettres, baignées de sensuelle ardeur, d'amitié amoureuse et tourmentée. L'Amazone était Mrs Clifford Barney. Avait-il trouvé dans cette femme l'idéal féminin qu'il définit dans l'Amazone, c'est-à-dire « cœur païen de guerrière », « appétit de bonheur », « élan vers la beauté » ? Il la félicitait de ne pas s'asservir à l'instinct, de choisir ses plaisirs, de mettre l'intelligence dans l'amour.

Ne négligeons pas ce que M. Édouard Déverin a vu chez Gourmont, un matin de 1913, dans un carton où

l'écrivain rangeait ses dessins et qui a malheureusement disparu : c'étaient, destinés à la revue qu'il composait avec l'illustrateur André des Gachons, *L'Imagier*, des culs-de-lampe et des fleurons pour *Phocas*, pour la *Petite Ville*, « qui dénotaient un sens rare de la vignette typographique, justifié par son atavisme ». C'étaient aussi des nus féminins de précision presque médicale et non sans candeur en même temps (*Les Marges*, 10 juin 1934). Il y eut cela en Gourmont : une obsession de la vie physique et secrète, une érudition de perversité, un collège prolongé.

L'Œuvre.

Les poèmes échelonnés de 1892 à 1912 ne sont le plus souvent que cérémonies de mauvais prêtre (*Oraisons mauvaises*, 1900), ou petit naturalisme d'homme de cabinet (*Simone*, 1901; *Les Divertissements*, 1912). C'est un poème dramatique en prose, *Théodat* (1893), qu'il a dû le plus chérir; on y voit l'évêque gallo-romain reconquis par son ancienne femme. *Lalith* (1892), composition mythique où l'art de Flaubert débouche en passant par Villiers de L'Isle-Adam, les *Proses moroses* (1894) et quelques contes d'idées, *Les Histoires magiques* (1894), le *Pèlerin du Silence* (1896), voilà sa contribution à ce Symbolisme qu'il a vécu et dont il a croqué les bons compagnons dans son *Livre des Masques* (1896-1898), légendes mises un peu longuement aux portraits-vignettes du dessinateur Vallotton.

Le romancier a uni les deux tendances, esprit philosophique et tempérament voluptueux : pour *Merlette*, roman agreste (1886); *Sixtine* (1890), qui précède le *Valbert* de Wyzewa dans le mal intellectuel de l'impuissance d'agir; *Un Cœur virginal* (1907), qui pénètre hardiment dans la psychologie érotique. Le Symbolisme a inspiré toutes ces ombres de pensées, tous ces fantômes de vie. Dans le plus agréable de ses romans, *Une Nuit au Luxembourg* (1906), le moraliste idéologue prend des vacances, il jardine dans la rêverie et dans l'idylle. En ce temps-là, Gourmont a été fort amateur de quintessence.

Mais c'est l'essayiste qui survivra chez lui; il aura été quelque chose comme notre Anatole France de l'*Essai*.

Il laisse dans ce genre une admirable description de la langue et de la poésie latines qui allèrent en séquences et en litanies du III^e au XIV^e siècles. *Le Latin mystique* eut l'intérêt de la nouveauté, car si Prudence, Sidoine Apollinaire et saint Bernard étaient connus, savions-nous assez qu'Adam de Saint-Victor, au temps de Charles VII, trouva des rythmes magnifiques? Beaucoup de textes restaient non traduits encore : Gourmont les a traduits fort bien. Il parle avec admiration de Claudien Mamert, contemporain de Fortunat, avec délectation de la tendre poésie franciscaine. Et lorsqu'il arrive aux derniers épanouissements — le *Dies irae*, le *Stabat mater* —, il raconte la longue histoire de ces œuvres collectives qui se sont trouvées si curieusement modifiées et complétées au cours des siècles. Mais n'a-t-il pas dû s'imaginer plus d'une fois qu'il marchait sur les traces du cher Des Esseintes? N'étaient-ils pas à leur manière des décadents, ces poètes mystiques, abbés, moines, évêques : un Théodulphe, un saint Ambroise, un Maibode? On les voit neufs, pleins d'images, fleuris de grâce barbare. On hume certaine modernité aussi chez des moralistes à la poésie violente : Odon de Cluny, Anselme de Cantorbéry, qui eut une connaissance si subtile de l'âme féminine.

Le Chemin de Velours, autre essai (1902), défend les jésuites et leur casuistique contre jansénistes et protestants; il les félicite d'avoir cherché à accommoder les principes chrétiens avec les nécessités de la vie... On constate, à descendre dans le détail, qu'ils poussèrent l'accommodement très loin... Raison de plus d'applaudir, dit Gourmont, qui fait de ces religieux si compréhensifs les précurseurs du libéralisme moderne dans les mœurs.

L'Esthétique de la Langue française (1899), louanges et blâmes distribués avec un goût délicieux, et qui fit comparer l'auteur à la feuille sensitive du mimosa, fut, en somme, la première et la plus longue des *Promenades* qu'il allait appeler *littéraires* (1904), puis *philosophiques* (1905-1909), recueils d'études d'une étonnante diversité, où Leopardi rencontre Stendhal, où le sens topographique des fourmis voisine avec le féminisme et la mode. Un autre recueil, *Culture des Idées* (1900), installe le Paganisme éternel entre l'Idée de décadence et la Morale de l'amour.

A quoi Gourmont ne s'intéressait-il pas ? et à quoi boudait-il ? Il devint, par surcroît, philosophe de l'instant, chroniqueur philosophique de l'actualité dans ces *Épilogues* et ces *Dialogues des Amateurs* où se démenaient M. Delarue et M. Desmaison, chaque quinzaine, en tête de la partie périodique du *Mercur de France*, et qui ont supporté ensuite la réunion en volume. Décidément il y avait en Rémy de Gourmont un petit encyclopédiste, il eût apporté une collaboration de prix à Diderot. Mieux encore, pourquoi n'a-t-il pas conçu un nouveau *Dictionnaire historique* ? Pourquoi n'a-t-il pas été notre Bayle ?

L'esprit de Gourmont.

Lui qui, laissant les vérités au commun des hommes, a produit des doutes et les a semés, il l'eut pour maître, ce Pierre Bayle. Il avait aussi appris de Renan à ne croire qu'à des vérités partielles. Mais son maître véritable, après tout, se nomme Épicure. Il l'a suivi sous tous ses aspects à peu près. Une peur n'anime-t-elle pas toute son œuvre : la peur que l'homme ne dépasse le dernier barreau de l'échelle animale et ne s'échappe en se croyant pur esprit ? Il a écrit une *Physique de l'Amour* (1903) et il qualifie un de ses propres romans de « physiologique ». Alors que l'esprit religieux sépare l'homme de la nature, lui veut l'y replonger, comme une tête sous l'eau. Et sa grande affaire est de savourer la vie. Tout cela explique qu'il ait fait consister le progrès philosophique à retrouver la pensée d'Épicure et de Démocrite : matérialité absolue et universelle, unité de la matière, atomisme du monde pensé comme du monde réel.

Matérialiste, il l'était d'instinct, sans nulle métaphysique méditée et ne croyant guère à la raison. Lorsque Gourmont énonçait une idée philosophique, c'était pour avaliser ses goûts ou chercher l'orientation de son bonheur. Il n'éprouva aucun scrupule à se dire tout ensemble idéaliste et matérialiste, sans aucune adhésion à la doctrine appelée idéalisme par les philosophes. L'idéalisme subjectif, il y a taillé le drapeau de l'originalité et par conséquent de l'art. En effet, « le monde est ma représentation », cela signifie liberté pour les artistes, puisqu'il existe ainsi autant de mondes

que d'individus. Aussi Gourmont célèbre-t-il l'idéalisme sous le nom de Symbolisme (« Racines de l'idéalisme », *Promenades philosophiques*)... Chaque homme se fabrique sa pensée, mais il est entendu que la pensée est un produit matériel : « l'âme, émanation du corps, en est la synthèse et l'essence... » Comme c'est facile ! Comme tout s'arrange !

Enfin ce païen pessimiste et sceptique, filleul de La Fontaine et ayant écrit à propos de son parrain : « Liberté des mœurs, liberté de l'esprit, cela va de pair » (mais il choque, à louer si fort M^{me} Ulrich), souhaitait évidemment une société faite non pour freiner et étouffer l'homme, mais pour le porter. Il aurait honni le totalitarisme, il n'acceptait pas le nationalisme. Il a fallu la guerre pour le réconcilier avec la nation.

Voilà les grandes stations doctrinales de Gourmont. Dans le train-train des pensées, il se méfiait des entités qui risquent de se révéler chimériques : justice, vérité, droit. Réaliste à la normande, il préférerait ce qui a surface et relief, le sol et ses produits, mœurs, traditions, arts, coutumes et monuments. Dans une littérature, il se souciait moins des principes que de la substance naturelle et propre à un pays. L'idée d'une littérature européenne l'eût fait rire ; il savait qu'il n'y a de littérature que nationale : d'où cette passion pour la pureté de la langue, qui le point dans un livre comme l'*Esthétique de la Langue française*.

Deux positions gourmontines.

Les lois physiques du monde obsédaient Gourmont, puisqu'il en faisait tout naître et l'âme même. Après « la physique de l'amour », pourquoi pas « la physique de l'esprit », « la physique du génie » ? Cette hantise l'a conduit à l'essai qu'il appela « une loi de constance intellectuelle » (*Promenades philosophiques*) et qu'il essaya de conjuguer avec la loi découverte par le biologiste René Quinton sur la résistance du vertébré à des conditions nouvelles de milieu. Seul le vertébré a résisté au refroidissement du globe, parce qu'il a pu maintenir à peu près dans son corps le milieu de sa vie originelle — en l'espèce, c'était l'eau de mer — ainsi que la chaleur initiale. Telle est du moins

la thèse de René Quinton (*L'Eau de mer, milieu organique*) qui nous donne l'idée de l'homme, vertébré supérieur, insurgé contre les forces naturelles et qui tire ainsi de la vie une leçon d'effort et de révolte. La vie est une lutte, stagner c'est mourir, il ne faut pas s'endormir dans les traditions. Voilà rouverte la route vers Nietzsche, et Quinton lui-même devait faire fructifier son expérience biologique en *Remarques* assez exaltantes sur la guerre.

Or Rémy de Gourmont prétendait que cette loi de constance, capable de dater les apparitions successives d'espèces d'après leur degré de température intérieure, apportait au transformisme le pivot dont il avait besoin. Et il a songé aux variations de tout ordre contre lesquelles les espèces animales ont des conditions de vie à maintenir. Pourquoi l'homme a-t-il inventé le feu, sinon pour continuer à vivre pendant une période froide qui obligea les autres primates à descendre vers l'équateur et à se vêtir de poil ? Réussite de l'intelligence. Impossible de dépasser la beauté intellectuelle d'une telle invention, même par la découverte du levier, même par la domestication des animaux. Gourmont conclut à un mécanisme constant qui a obtenu les résultats dont l'accumulation nous enchante. Sans constance, pas d'évolution, laquelle n'a évidemment rien à voir avec ce qu'on appelle le progrès : n'introduisons pas du sentiment dans un fait... Tant pis pour Gourmont, s'il s'est contenté d'un constat, tandis que d'autres auraient pu rencontrer des figures grandioses dans une telle exploration. Mais peut-être a-t-il voulu surtout s'armer et nous armer contre les dogmes laïques du progrès intellectuel. Alors quelle faiblesse ! On a le choix ici entre deux jugements : manquait-il d'imagination ? N'était-il qu'un faux philosophe ?

Moins émouvante, mais plus féconde est l'autre idée essentielle de Gourmont, parce qu'elle coïncidait avec le sens même de son activité. Il s'agit d'une méthode qu'il a pratiquée et qui est, au fond, la méthode la plus active de l'extrême esprit critique : la dissociation des idées. La voici définie : « Séparer les vieilles idées, les images unies par la tradition, les considérer une à une, quitte à les remarier et à ordonner une infinité de couples nouveaux qu'une nouvelle opération désunira encore. » Gourmont

lui-même se tient toujours prêt à désunir ce qu'il vient d'unir, il proclame que « la mort d'une vérité est un grand bienfait pour les hommes », cette vérité n'étant plus dès lors qu'un lieu commun ayant rendu des services, mais usé, dépassé et encombrant. Il serait tout de même intéressant d'examiner dans quelle mesure une telle méthode devient une interdiction à tout système de se constituer. En tout cas, Gourmont a esquissé là un chapitre original de la science morale, lequel s'intitulerait très bien « Psychologie historique ». Est-ce la fréquentation de son « chemin de velours » qui l'y a amené par ces poteaux indicateurs : cas de conscience et *distinguo* ? Après tout, il a habilement isolé et nommé un instrument antique et nouveau, dont on constate souvent l'efficacité dans les *Épilogues*.

Certaines dissociations manquent de nouveauté (l'idée d'amour et l'idée de plaisir physique), mais d'autres sont piquantes et utiles : l'idée d'honneur et l'idée militaire, les idées pures de liberté ou de justice et leur attelage avec des idées secondaires, par exemple celle de liberté avec celle de privilège. L'idée d'art s'est vue souvent liée à l'idée de moralité ou à l'idée de féminité : peu d'esprits l'en dissocient tout à fait. Gourmont a obtenu des divorces couageux pour l'idée d'instruction. Un de ses plus agréables chapitres traite de l'idée de langage, dont les maîtres ne seraient ni les grammairiens ni les pédagogues, mais les femmes, d'abord élémentairement comme mères, ensuite comme objets de culte et inspiratrices des poètes.

Toutes ces dissociations, ou presque toutes, deviendront nécessairement des pages plus ou moins étendues de l'histoire de la civilisation. On y éprouve, en attendant, un plaisir de dégagement, d'affranchissement; on s'y aiguisé la réflexion. Elles constituent une moitié du patrimoine gourmontin, l'autre moitié étant assurée par les rêveries de critique et d'érudition sur le passé ancien et récent de notre littérature. On ne doute pas que ce patrimoine se conserve sous la garde d'un style sûr. Car si l'écrivain resta assez lourdement sucré dans ses fictions, un peu trop prompt et sec dans ses *Épilogues*, et plat quelquefois, on le voit, dans ses *Promenades*, dans son *Esthétique de la Langue française*, dans son *Chemin de Velours*, preste, libre, cambré, coupant vivement sa phrase,

attaquant chacune par un biais différent, tenant toujours sa plume nette.

Conclusion.

L'œuvre menue, somme toute, de Gourmont apparaît en outre mangée çà et là par le dedans. Il arrive à son érudition de s'enliser dans les détails. Il a ses préjugés lui aussi, et des partis pris passionnés : osant, lorsqu'il leur obéit, affirmer sans preuves. Son plus grave défaut consiste à satisfaire des humeurs, des goûts, des besoins d'aise, autant que les principes d'une pensée sérieuse. C'est moins en nietzschéen qu'en baudelairien et presque en wildien, qu'il s'est déclaré antipatriote et antidémocrate : pure anarchie d'artiste, au fond, et revendication du droit des intellectuels à des mœurs d'exception. Cependant il a formulé en doctrine son dégoût d'antidémocrate, comme ses méfiances antiromantiques (bien qu'il admette le romantisme accompli, celui que notre tradition a assimilé) et ses fureurs antichrétiennes; mais sur ces positions, l'originalité lui manque presque totalement; il ne fait guère que doubler France, Maurras et Rebell. S'il reste personnel, c'est fort tristement, en rassemblant presque fanatiquement toutes ses oppositions sous la bannière d'une haine absolue contre le christianisme. On l'appellerait volontiers le parfait laïc. Il n'aperçoit partout que sectes religieuses. Il pourchasse le christianisme jusque dans la mythologie des Droits de l'homme. La justice ? Idée chrétienne; il préfère l'équité. L'égalité ? Le bonheur des paradis socialistes ? Idées venues de Judée tout comme l'idée même de Dieu (il aurait gagné à enregistrer sur ce point les corrections de Renan), tout comme la morale entendue soit comme révélation divine soit comme précepte de conscience. Il pensait sur ces « maladies » comme un prélat d'Hugues Rebell, mais il tenait ses notions d'un article de Victor Brochard sur « La morale ancienne et la morale moderne » paru dans *La Revue philosophique* du 1^{er} janvier 1901, et il s'en montrait fier. Au diable, la loi morale, le cas de conscience, le sentiment de l'infini, la foi humanitaire et autres fantômes de l'irrationnel ! S'il accepta le catholicisme pour la France, c'était à la façon de Maurras, pour tout ce qu'il prétendait y voir survivre de coutume païenne

et de superstition gréco-latine sur notre terre romanisée. Mais on pense bien qu'au lieu d'approuver le *Syllabus* et contrairement à Maurras cette fois, il approuvait au contraire ce que le *Syllabus* condamne. Diderot et Voltaire, avec Bayle, l'ont toujours dominé. Il est leur héritier, il n'a rien ajouté d'essentiel à l'héritage. Il l'a, au contraire, quelque peu dilapidé.

Et sans doute ne l'ai-je pas assez montré infiniment divers. Car ce démon, qui aima les chefs-d'œuvre du latin mystique, a aussi admiré saint François d'Assise; cet épicurien a pratiqué une indépendance courageuse; ce mâle des *Lettres d'un Satyre* (1913) fut doué d'une intuition féminine. Son œuvre ne nous ménage pas les affirmations contraires. Il ferait parfaite figure d'aristocrate désinvolte dans le monde de l'esprit, si un hédonisme vigilant ne l'avait obligé à veiller avec une acrimonie souriante sur le maintien traditionaliste de la civilisation. Enfin, comme exégète du Symbolisme et critique au *Mercur*, on l'a beaucoup écouté.

Tant de dispersion jointe à ses défauts peut expliquer que Rémy de Gourmont n'ait point laissé de disciples. Il les eût d'ailleurs fort mal tolérés.

2. JULES SAGERET (1870-1944).

Il continuait, celui-ci, une tradition du xviii^e siècle : ce fut le libertin, au vieux sens du terme; il a fait incliner la position de Gourmont vers la science, il s'est allié à la famille spirituelle de Marcellin Berthelot.

Une différence toutefois : aucune invention, mais compréhension et commentaires. Autre différence : un art de conteur. Il racontait des histoires et cela restait le plus sérieux du monde. Car Jules Sageret a toujours gardé quelque chose du romancier qu'il avait été dans les premières années du siècle, le spirituel romancier de la *Jeunesse de Paul Mélande* et de *Paul le Nomade*, ces prétextes plus ou moins autobiographiques d'une imagination qui prolonge la vie réelle pour la mettre, tournée et retournée, percée à jour, moquée, sous le jugement de la raison moraliste.

Cette observation narquoise mais inflexible, aux résultats solides, *Les Paradis laïques* (1908), c'est-à-dire les systèmes d'optimisme socialiste, en subirent l'épreuve, après les *Grands*

Convertis, de Léon Bloy à Bourget (1906). Jules Sageret jetait sa gourme, en même temps nous instruisait. Mais la littérature, même dans de tels essais de critique à demi pamphlétaires, ne pouvait répondre bien longtemps aux exigences d'un esprit que possédait le démon de la connaissance.

Sageret surprend son public dès 1913, avec *Le Système du Monde, des Chaldéens à Newton*, qui lui aussi conserve l'agrément d'un récit. Puis la guerre confrontée avec le progrès lui inspire des aperçus multiples et suggestifs sur leurs inquiétants rapports (1919). *La Révolution philosophique et la Science* suivra de loin (1924), lorsque Einstein aura renouvelé les problèmes de la relativité; ensuite, encore quelques autres ouvrages aussi graves, aux confins de la philosophie et de la science. Parallèlement à cette production, la science était devenue pour l'auteur une philosophie; c'est elle qui le fit défendre contre Rémy de Gourmont le dogme de progrès intellectuel. Seulement, son service scientifique, il s'en est acquitté avec l'esprit d'un exquis homme de goût.

Qu'on lise tout simplement *Curiosités aquatiques*, qu'il ne publiera qu'en 1938 : cela relève d'une Histoire naturelle avide de pénétrer les secrets minutieux de la vie, et qui approfondit notre savoir avec tendre sympathie, avec pittoresque, charme et drôlerie. On dirait que l'auteur s'amuse à créer des mystères pour rire; en utilisant strictement le réel, il a trouvé moyen d'écrire des contes de fées. Et pareillement lorsqu'il parlera du *Nouvel Univers*, état actuel des sciences de la nature (1940), ou quand il a parlé du *Hasard et de la Destinée* (1927), prodigieuse histoire de l'astrologie, des prophéties, de la quatrième dimension et de toutes sortes de légendes. Il en fait surgir, outre d'émouvantes cocasseries, une barrière au delà de laquelle on pressent n'y avoir plus que mystère et surnaturel.

Mais Jules Sageret n'aura pas pour rien commis *La Religion de l'Athée* (1922) et *La Vague mystique* (1920). Il a cru à l'avancement continu de la science, « sans faillites », et il refusait — mais avec quelle politesse ! — de prendre au sérieux tout ce qui n'entre point dans le domaine expérimental.

II. — MAURRASSIENS

I. PIERRE LASSEIRE (1867-1930).

Jeune agrégé de philosophie, ce Béarnais bon vivant et combatif, après deux années d'études en Allemagne, rentra nationaliste en 1897, écrivit une *Morale de Nietzsche* (1902) pour donner aux Français un avertissement et se mit à méditer dans une ambiance d'Action française sa thèse sur le Romantisme, tout en enseignant dans divers lycées. Le *Romantisme français, essai sur la Révolution dans les sentiments et dans les idées au XIX^e siècle* éclata comme une bombe en Sorbonne (1907) et provoqua tout aussitôt des rassemblements dans le Paris intellectuel. C'était la première fois que les idées de Taine, de Fustel, de Maurras, jusque-là dispersées, faisaient bloc : la personnalité de Lasserre eut le mérite de dresser cet amalgame en très pratique machine de guerre, mais d'en faire en même temps une parfaite réussite d'ouvrage d'art par son aisance de synthèse dans les monographies extrêmement brillantes des têtes : Rousseau, Chateaubriand, Michelet, Quinet, Leroux, etc... Lasserre dénonçait avec un lucide courage le faux idéal ourdi par la chimère contre le réel, le verbiage débordant les sentiments vrais, la grossière religion du progrès. Il avait le tort de méconnaître l'apport considérable de substance sensible et les horizons critiques élargis par l'imagination et l'intuition. Le plus fâcheux, ce fut un parti pris antipoétique. « Qui rêve ? Un sot »... Oh, le criminel jugement ! Une grave leçon ne s'en dégageait pas moins du magnifique pamphlet, c'est qu'il existe un naturel humain et qu'il ne faut pas laisser les innovations le détruire.

La passion politique inspirait incontestablement l'auteur du *Romantisme français*. Trois ans après, il se jeta dans une querelle assez obscure avec Alfred Croiset sur la démocratie; puis, en 1912, lança une offensive, *La Doctrine officielle de l'Université*, armée d'une grande puissance de dialectique, quoique secrètement trahie par une hâte d'information sur certains aspects du haut enseignement : il attaqua les adversaires des Humanités, les sociologues tueurs de philosophies, les historiens littéraires à prétention scientifique, les adapta-

teurs de la méthode directe aux langues vivantes, et autres entrepreneurs de nivellement par la destruction de la culture.

Voilà Lasserre descendu de ses chaires scolaires, il tient au journal *L'Action Française* le feuilleton de critique littéraire, plus régent que juge ou ami, mais sain et robuste, et le cerveau si actif ! La guerre vint, tandis qu'il se mettait à vivre dans l'œuvre de Renan. Un besoin de sympathie et de concorde, joint à l'influence renanienne, détachait bientôt sa barque du navire maurrassien : *Le Germanisme et l'Esprit humain* (1915) en témoigne déjà par son refus de rejeter l'Allemagne intellectuelle hors de la tradition philosophique, attitude que renforcera encore en 1922 *Cinquante ans de pensée française*; là seront marqués avec netteté le pour et le contre, là seront mis en balance avec justice Goethe, Schopenhauer, Nietzsche, Heine, avec Fichte, Schelling et Hegel.

Le sens du distinguo, un tri intelligent et noble, font prendre à la critique de Lasserre toute sa valeur sur le plan des idées. Dans le domaine littéraire, on trébuche et bascule avec lui de réussites en lacunes. *Portraits et Discussions* (1914) contient un Goethe important et digne, mais déçoit à propos de Barrès, de Moréas, *Mistral* (1918) embrasse le panorama d'un large classicisme substantiel, profite du suc méridional dont Lasserre était riche, mais reste un exposé professoral. *Les Châtelaines littéraires* (1920) sont celles où l'on s'agenouille devant Claudel, Jammes et Péguy, à qui Lasserre prodigue au contraire les irrévérrences. En vérité, il se donne l'air d'un iconoclaste. Il diminue Péguy, il comprend peu Claudel. Mais il réclame à juste titre le droit de séparer chez des auteurs complexes et imparfaits la puissance inventive du désordre et de la boursofflure, le charme idyllique de la fausse naïveté, l'inspiration divinatrice de la recherche brute et balbutiante. Trouve-t-on que ce ne soit là qu'attitude négative et qu'il l'exagère ? Tant d'autres n'y prennent pas garde, et c'est du négatif très propre à dégager, si on le veut bien, le positif véritable. Lasserre s'y est mis trop lourdement et avec une honnêteté maladroite, voilà tout.

Renan désormais l'eût occupé uniquement, si ce curieux esprit n'avait cédé toujours aux poussées de son incorrigible amateurisme. Il aura donné trop de temps à la musique, voire à la composition musicale; au roman aussi, hélas ! Ni *Henri de*

Sauvelade (1909) ni *Le Crime de Bidos* (1912) ni *Le Secret d'Abélard* (1926) ne firent mieux qu'exploiter des anecdotes. Et le Renan commencé tard, puis mené lentement, se verra interrompu par la mort le 4 novembre 1930.

Renan et nous paru en avant-garde (1923), puis *La Jeunesse de Renan* en gros de l'armée (1925), procurent la surprise d'un magnifique concours d'idées et d'une de ces rares grandes études où celui qui étudie a eu la capacité de vérifier les démarches intellectuelles de celui qui est étudié. L'auteur, rencontrant autour de son héros un certain nombre de questions ethniques, morales, métaphysiques, les traite dans l'intention et avec les chances d'éclaircissements décisifs : aussi bien le problème de l'Église en face du cartésianisme que celui de l'enseignement sulpicien. Le second volume découvre derrière Renan la révolution intellectuelle qui a engendré le monde moderne ; son titre exact serait « Le drame de la métaphysique chrétienne ».

Pierre Lasserre acheva sa vie au seuil d'un libéralisme de pensée qui, confronté avec ses premiers livres, représente un progrès. Il aura concilié le sens du mouvement avec celui des bases indispensables. Même, à le bien considérer, ce généreux et humain libéralisme que Lasserre propose dans ses *Mises au Point* de 1931 tout en s'appropriant à prendre la succession du grand auteur de *Port-Royal*, ce n'est qu'un aspect nouveau et heureux de sa solidité fondamentale, car c'est la tradition française reprenant confiance en elle-même et se faisant accueillante sans péril ; c'est une pensée ouverte, bourgeoise libre et non servante de parti.

2. JACQUES BAINVILLE (1879-1936).

Un lucide à l'âge des folies, un jeune homme exceptionnel qui demande à son cœur procuration pour sa raison : ce fut Bainville à vingt ans.

L'expérience, une expérience sévère, a peut-être décidé de tout : ce fils du xix^e siècle se trouve en Allemagne à l'époque où la France sort à peine de l'Affaire Dreyfus, il observe, il compare, se souvient. La nuée des promesses du *Plein Ciel* hugolesque crève, et un cerveau net adopte presque aussitôt la clarté de Voltaire, la prudence de Montaigne, la dureté de Maurras. Le voilà prêt pour une entre-

prise d'examens sans distractions ni préjugés. Ne faut-il pas des têtes de cette sorte ?

Bainville commença par un *Louis II de Bavière* (1900), rattachant la triste destinée du roi à la formation de l'unité allemande. Il continua par le repérage des positions franco-allemandes (*Bismarck et la France*, 1907; *Le Coup d'Agadir*, 1913; *Histoire de Deux peuples*, 1915; *Histoire de trois Générations*, 1918), impressionnant diptyque des utopies et des expériences. Ce critique possédait son Thucydide. Les hommes lui découvraient leur légèreté, les peuples également. Aussi ne jouissent-ils que provisoirement de la prospérité heureuse; ils se lassent même du calme; ils se meuvent à contretemps, on les voit fraterniser dans une foi humanitaire aux années qui précèdent d'affreuses batailles. La civilisation restera donc toujours un capital extrêmement fragile; les guerres, les révolutions, les décadences la guettent. Bainville l'appelait une plante de serre, il savait nécessaires les jardiniers savants, constants, bien équipés. Bref, il mettait sa confiance dans les initiatives d'hommes nés pour conduire leurs semblables. Exagère-t-il le pouvoir de tels hommes ? Insiste-t-il trop sur leur besoin d'États forts ? Il néglige assurément la force naturelle inscrite dans les conditions fondamentales des nations et dans l'instinct profond des peuples. De la nature, à laquelle sa pensée se réfère toujours, il n'a retenu que ce qui confirme les thèses de l'autorité et de la hiérarchie. Mais c'était à retenir. Est-ce que les idéologies humanitaires de la France n'ont pas coïncidé avec cinq invasions ? et n'existe-t-il pas un terrible lot de faits qui oppose aux plus généreux principes, par exemple à celui des nationalités, l'aphorisme réaliste : « Qui terre a, guerre a », dont tout Français doit accepter les conséquences ?

Une morale pessimiste, une conception sociale de capitaliste, une politique nationaliste et archiste : voilà les cadres doctrinaux entre lesquels Bainville a distribué son œuvre : il les devait tout entiers à Maurras. Mais cette œuvre ne fut si attachante et elle ne reste si vivante, qu'à cause de toute la belle matière appelée à remplir ces cadres et fournie abondamment par l'information de politique étrangère, par une culture de lettré européen.

Bainville d'ailleurs ne mérite pas exactement le titre d'historien. Il n'allait pas aux sources d'archives, aux papiers

diplomatiques. Quelquefois pourtant ils eussent renforcé sa thèse, celle par exemple du *Napoléon* (1931), qui rejoint un poème fameux de Lamartine : de tels météores, en effet, ne sont pas libres; enchaînés à la gloire, acharnés à prouver que rien ne leur est impossible, ils étincellent à travers le mystère cosmique, hors de la continuité humaine. Il sera mémorable, le livre de Bainville contre les *Dictateurs*. Et n'entrevoit-on pas ici comment, contestable dans ses méthodes, faible sur des points particuliers, Bainville reprend ses avantages dans les ensembles psychologiques et politiques, dans l'histoire-discours, dans la morale historique ? En somme, il destina son *Histoire de France* (1924), son *Napoléon* et ses autres grands essais à tous les petits dauphins que nous sommes. D'où une simplification qui n'a pas dû pouvoir s'opérer sans nuire aux vérités, surtout partielles : tant de clarté mange trop de choses. Qu'une certaine ironie apprise chez Valéry nous accompagne donc en le lisant. Mais néanmoins qu'on ne soit pas ingrat pour ses cris de vigie.

Autrement dit, Jacques Bainville fut essentiellement journaliste, et il a honoré son genre. Au fur et à mesure des événements à l'intérieur et à l'extérieur du pays, quotidiennement, il mettait les choses au point, il avertissait, il alertait. Aucun sectarisme chez lui, pas le moindre sarcasme. Indulgent au contraire par sens du relatif, par pitié pour l'humain que l'erreur assiège, par conviction de ce qu'il y a de difficultés à faire de bonnes affaires publiques.

L'indulgence paraît même avoir été croissant, par une évolution qui peu à peu rétablissait le cœur de Bainville dans les conseils de sa raison. Un Bainville nouveau se formait peut-être secrètement, un Bainville tenté d'écouter des voix intérieures, qu'il avait longtemps refoulées par crainte de ternir de leur haleine le cristal de son esprit. Il fût devenu en vieillissant un merveilleux conteur. Il en était déjà à la chronique romanesque de symbolisme politique avec *Jaco et Lori* (1927), il a aussi écrit *La Tasse de Saxe*, chroniques d'idées, de littérature et de mœurs où son cerveau se joua toute une musique de chambre. Les chroniques, qui sait si son essentiel ne s'y tient pas ? Je ne le diminue point. La Bruyère s'est exprimé en notes arbitrairement rassemblées et Bainville fait assez figure d'un La Bruyère de la critique politique et morale.

Certes, il enferme toutes choses dans un cadre rationnel, à la stricte mesure de l'homme. Sa pensée bride les inspirations mystérieuses, les éléments impondérables, les dessous de l'inquiétude humaine, comme c'est le rôle de l'État, pensait-il, de les surveiller dans la société. Or, n'est-ce pas le risque souvent qui enrichit le capital ? On reprochera à Bainville de n'avoir pas reconnu au risque sa part, comme d'avoir négligé dans la critique du développement démocratique, avec toute l'école maurrassienne, l'influence qu'exercent sur les mœurs, fatalement, la science appliquée et l'industrie, ces terribles moteurs du monde moderne.

3. PIERRE GILBERT (1883-1914).

Ce disciple direct de Maurras s'orientait vers une union nationale qu'il eût acceptée républicaine lorsque la guerre l'arracha à ses travaux et le tua dans un des premiers combats.

Au premier rang du groupe stendhalien de la *Revue Critique des Idées et des Livres*, Gilbert avait écrit un jour que pour aimer Stendhal il fallait une certaine trempe morale et « tenir sa vie comme un navire tient le flot ». Cette maxime étendue à la politique, à l'art, eût pu lui servir de devise.

Sa charge à fond contre Flaubert, ses raisonnables objections à Agathon, ses campagnes contre le théâtre en vogue — si courageuses qu'on lui passait d'injustes dénigrements —, enfin toutes ses chroniques les plus marquantes auraient mérité de s'achever sur la phrase qui clôt sa « France menacée » : « Et voilà pour finir de relever le point aujourd'hui. »

Gilbert vécut passionné de disputes critiques, mais pour un enjeu qui dépassait la littérature. L'univers ne l'attendait pas dans les livres. *La Forêt des Cippes*, volume posthume où Marsan a rassemblé les productions du compagnon de lutte et de l'ami, le montre nettement destiné à servir l'État.

III. — UN PÉGUYSTE : ERNEST PSICHARI

Péguy suffirait presque à expliquer son jeune ami ; l'exaltation solitaire sous le soleil d'Afrique a fait le reste. La réaction de Psichari contre dilettantisme et positivisme, une forte tendance anti-intellectualiste l'ont conduit à l'apologie d'un

ascétisme qu'il devait chercher à réaliser dans la carrière des armes, et puis, après conquête de cette foi chrétienne que Péguy avait désignée comme le souverain bien, dans une lutte sanglante aux points les plus exposés.

Petit-fils de Renan, fils du philologue Jean Psichari, Ernest Psichari abandonna ses études en Sorbonne pour s'engager dans l'armée coloniale; membre de la mission Lenfant au Congo (1907), il gagna ses galons de lieutenant en Mauritanie (1911). Incroyant, appartenant de naissance au rit grec, il se convertit au catholicisme en 1912, entra dans le tiers-ordre dominicain. Il voulait devenir prêtre, la guerre l'empêcha de faire sa théologie. Il mourut héroïquement en Belgique le 22 août 1914, à trente et un ans.

Il avait publié en 1908 *Terres du Soleil et du Sommeil*, souvenirs du Congo, et déjà il avait et donnait conscience d'un mysticisme qui brûle l'âme du voyageur en Afrique. De sa longue affectation en Mauritanie, il rapporta *L'Appel des Armes*.

L'Appel des Armes, en 1913, fit luire un des signes les plus éclatants du grand revirement des jeunes esprits, sous le coup des menaces allemandes : la jeunesse reprenait donc goût à ce que ses grands-pères avaient méprisé et elle méprisait leurs amours qui étaient restées stériles. Elle se mettait à concevoir l'humanité à travers la patrie, le devoir à travers le métier, même guerrier. Le héros du livre, à constater que l'armée ne cède pas plus que l'Église à une certaine impureté des idées modernes, se découvre lui-même d'un métal pur. Il s'engage, part pour le Centre africain, avec le sentiment de quitter « la laideur du monde ». Voilà ce que peut acquérir un fils d'instituteur humanitaire : l'âme grave d'un capitaine d'artillerie.

Cet éloge quasi mystique du métier des armes ne donne guère à l'armée d'autre but qu'elle-même. Mais de quoi s'agissait-il alors, sinon d'exhorter ? Même avec toutes sortes de malentendus. Évidemment il y eut là confusion entre deux ordres : l'ordre pratique de l'armée, l'ordre surnaturel de la croyance; l'auteur appartenait déjà à cet ordre-ci, mais ne le disait point et transposait la situation dans cet ordre-là, en pensée et en langage. Littérairement, le lecteur d'aujourd'hui regimbe à l'allégorie, au procédé d'épopée usée, que n'arrive pas à sauver l'ardeur croyante, enfin aux arrangements trop

faciles et voulus par la thèse. Le lecteur d'alors vit surtout le mérite qui reflétait les circonstances.

Le Voyage du Centurion (1916) est la transcription, rendue impersonnelle, du journal intime qui devait voir le jour en 1920 sous ce titre : *Les Voix qui crient dans le Désert*. Ces voix, ce sont les effluves religieux qui tourmentent les indigènes de Mauritanie et qui obligèrent Psichari à se rendre compte que là-bas la France représente la chrétienté. On devine comment, par quelle série d'exaltations, de désespoirs, de recueilements, l'officier écrivain, devant les spectacles de solitude, de silence, d'austérité qui jettent l'homme dans le spirituel, a pu passer de la vocation militaire à la vocation croyante. Le récit entremêlant l'itinéraire réel à travers l'Afrique avec l'itinéraire d'idées, la croyance y prend forme comme sous l'écorce de la vie, mais bientôt la brise et s'impose seule, au terme d'un débat où l'homme est devenu proie dans les serres d'un au-delà.

Sa double abjuration de dilettante libertin et humanitaire faisait d'Ernest Psichari le drapeau d'une propagande qui l'utilisa avec abondance dans toutes les catégories bourgeoises de la nation. Sa personne et son œuvre se sont vues employées à l'exploitation morale de la guerre.

IV. — POINTS DE VUE JUIFS

Une inspiration juive d'Occident devait fatalement s'ouvrir une avenue à travers la pensée contemporaine que l'Affaire Dreyfus avait secouée de fièvre et de tumulte. Les *Cahiers* de Péguy l'ont plus d'une fois favorisée. Plus rarement Bergson lui a servi de haut répondant. En face de Romain Rolland neutre et hautain, Barrès et Maurras l'ont constamment provoquée.

Elle se caractérise aisément en double aspect : 1^o l'ivresse la gonfle devant la riche beauté du monde et de ses biens, mais non point en reine de Saba, plutôt en prophète de Jérusalem ; 2^o elle éclate en indignation contre les hommes qui, au lieu de contempler ce paradis, préfèrent s'agiter dans les vanités sociales et se livrer aux passions humaines d'intérêt et de jouissance. Benjamin Crémieux la signalait un jour (*Nouvelle Revue française*, janvier 1921) et concluait : « Relisez

Henri Franck ou Gustave Kahn, lisez les vers de Zangwill ; avec des tempéraments divers, ils remplissent la même double mission qu'André Spire. »

1. ANDRÉ SPIRE

Ce Lorrain né à Nancy le 28 juillet 1868, ce spécialiste des questions ouvrières dans les Universités du peuple, cet amateur de la ligue des « Amis du Sionisme », est surtout un poète.

Il a pris parti pour la dislocation de notre technique poétique, dès 1903, il se déclarait un libertaire de la versification : plus de métrique syllabique, peu de rimes, presque rien que l'accent ; quelquefois, des versets bibliques (*Vous riez*, 1908 ; *Vers les Routes absurdes*, 1911). Armé de cet instrument qui laissait ses aises à l'instinct ethnique, André Spire s'est déchaîné contre une société d'égoïsme dans *La Cité présente* (1903), dans *Poèmes juifs* (1908). *Le Secret* (1919) crie la haine des riches et l'amour des pauvres. Les antiques thèmes, l'Au-delà, la Nature, l'Amour n'ont pas été délaissés, mais une violence d'Isaïe les vivifie, l'appel d'Israël aux armes les traverse.

Cette révolte a une originalité qui en décuple l'intérêt, c'est de se débattre contre deux forces hostiles qui l'enserrent : la culture de l'auteur, qui est étendue, sérieuse, loyale, et sa conviction de certaines bassesses de la classe populaire observée chez son père industriel. Aussi sera-t-il arrivé à ce juif militant, à ce Lorrain, de chercher des jours d'apaisement dans une poésie tourangelle à la Viélé-Griffin : *Poèmes de Lorre* (1923). Même là cependant, les origines le rejoignent et l'exaltent, le jettent dans la tempête panthéistique ; une foi restée ardente s'acharne à détruire en lui la tradition d'un Dieu humanisé et à le dissoudre dans la communion avec l'univers.

2. HENRI FRANCK.

Jeune intellectuel de la riche bourgeoisie juive, mort à vingt-quatre ans (1888-1912), Henri Franck se chercha une voie, à mi-chemin de la Sorbonne et du monde, entre Bergson, Barrès et l'Orient de M^{me} de Noailles, avec une ardeur

à vivre qui l'a consumé, avec une passion lucide et capable d'illuminer la route, même pour quelques-uns de ses aînés, avec enfin une culture déjà magnifique et dont le rythme d'acquisition s'intensifiait par la frénésie de la race.

La Danse devant l'Arche (1912), recueil de poèmes qui arrivent à marier le lyrisme à la philosophie, reste le plus généreux examen de conscience de cette partie de la jeunesse d'avant l'autre guerre qui répugnait au flux montant des idées de droite, mais hésitait à s'ancrer dans l'individualisme et voulait faire son devoir dans une époque de désarroi et de péril. La poésie de Franck, avide d'un Dieu qu'elle n'avait guère chance de trouver aux pointes avancées de ses multiples paroxysmes et qu'en effet elle ne trouva pas, d'ailleurs aussi frémissante que noble, rêvait de muer sublimement la France en messie : il se fût agi pour elle de mourir pour l'avenir marxiste qu'annonçait déjà Jean-Richard Bloch, en concordance avec un écoulement universel où Spire se préparait à plonger (préface d'André Spire aux *Lettres de Franck à quelques amis*, 1926).

Franck chante donc le goût de la mobilité infinie, la haine du passé, la jouissance de l'instant : ce qui le fait répondre avec entrain aux voix voluptueuses du voyage mais ne détourne nullement ses yeux des regards de l'amitié. Son cœur d'élite fondait même ses meilleurs espoirs sur l'amitié, sur l'« adhésion de l'homme à l'homme », sur la multiplication des esprits l'un par l'autre.

L'alexandrin d'Henri Franck, privé de la rime, rythmé avec une expressive densité, se range assez bien dans le cousinage de Jules Romains et de l'Abbaye.

V. — UN HÉRITIER DE BRUNETIÈRE

Si chaque génération dispose d'un critique qui rumine le passé littéraire, le classe et reclasse, sous prétexte de le plier à des lois d'explication morale et artistique, sociale et philosophique, la dernière relève de génération a fait succéder le baron Seillière à M. Ferdinand Brunetière.

L'École Polytechnique où le baron Ernest Seillière, né à Paris le 1^{er} janvier 1866, a brillé, et l'Université d'Heidelberg où il alla ensuite étudier, ont mis leur double marque sur

sa pensée. L'une a renforcé son besoin d'une logique quantitative et d'autant plus intraitable, qui lui fait déduire d'un unique principe à peu près toute l'activité humaine. L'autre l'a enveloppé de l'atmosphère romantique et germanique dans laquelle il a disposé ses principaux postes d'écoute.

Son œuvre considérable s'étend du *Comte de Gobineau* (1903) à *L'Impérialisme démocratique* (1907), du *Mal romantique* (1908) aux *Étapes du Mysticisme passionnel* (1919), d'un *Balzac*, d'un *Sainte-Beuve* et d'une *Sand* (1920-1922) à *Jules Lemaitre, historien de l'évolution naturaliste* (1935) et à *Léon Bloy, psychologue d'un mystique* (1936). Elle comprend une soixantaine de volumes. C'est un devoir de rendre hommage à l'abondance et à l'honnêteté de son information, à la bonne foi de ses rangements et discussions. Mais un système arme ce ciment; s'il procure à la construction son originalité, il appelle du même coup sur elle un péril.

De ce système, *Apollon et Dionysos* (1905) donne la clef en précisant à propos de Nietzsche le sens de l'enseigne « Impérialisme », substituée par Seillière à « volonté de puissance » et qu'il prétend accrocher à certaines dates de la vie des individus, des classes et des peuples.

Cette reconnaissance du vouloir-vivre resterait une vue banale si l'auteur ne la vivifiait d'une notion qu'il appelle « mysticisme » — individuel et collectif — et qui est le besoin de servir l'action d'une puissance extra-naturelle, besoin fort dangereux lorsqu'il sort du domaine proprement religieux et échappe au contrôle des Églises. Le mysticisme racial engendre l'impérialisme pangermanique; le mysticisme social, c'est la base des mondes issus de Rousseau; même rapport entre le mysticisme passionnel et le Romantisme, entre le mysticisme esthétique et la prêtrise usurpée par l'artiste : prodigieuses explosions d'optimisme absolu.

On avait inventé ou dénoncé avant Seillière la malfaisance prolongée de Rousseau; il a eu le flair de remonter au delà, mais non point, comme Maurras, dans la direction de la Réforme, laquelle fut chrétienne et pessimiste : l'optimisme chimérique des modernes, il le rattache aux jésuites missionnaires, auteurs des *Lettres édifiantes*, inventeurs du sauvage bon et pur, ainsi qu'à Fénelon quiétiste, l'esprit faux dont se méfiait Louis XIV; la dévotion de M^{me} de Warens a pu servir d'intermédiaire.

Vues suggestives, corrections sans doute exactes. Elles ont permis à Seillière de mener campagne de critique intellectuelle et morale contre la religion fondamentale des modernes, qui remplace Dieu par l'homme, par la nature, par le vouloir-vivre des individus et des peuples. Mais Seillière, séduit par sa propre perspicacité, entraîné, déchaîné, remonte le long de la tendance optimiste, libérée du poids du péché originel, jusqu'à Montaigne, que dis-je ! jusqu'à Plutarque et Virgile, jusqu'à Hésiode. Alors, on incline à penser que le fameux chimérisme naturiste perd son caractère de mouvement catastrophique et l'on s'arrête désorienté sur le grand chemin des filiations.

Le principal défaut d'une théorie massive et simpliste comme celle-là consiste à accumuler trop de marchandises diverses dans un seul magasin. Comment le magasinier fera-t-il les livraisons ? L'esprit se résigne mal à passer avec désinvolture, par exemple de la démocratie, même en l'appelant impérialisme de la majorité, au marxisme étiqueté impérialisme de classe.

Et puis, de quel droit rationnel grouper dans la notion de mysticisme toutes sortes d'attitudes irrationnelles et d'illusions imaginatives qui n'ont absolument rien à voir avec le service du surnaturel ou de l'absolu ?

En outre, Seillière se lance d'ordinaire dans une explication si linéaire et si rigide qu'elle néglige trop de choses. Pourquoi l'impérialisme qui a menacé d'affaiblir la France sous la forme romantique a-t-il fortifié l'Angleterre sous le signe de Kipling ? Seillière n'hésite pas à définir la raison « expérience sociale condensée dans la tradition » : quelle raison ? serait-ce par hasard celle qui s'exerce en mathématiques ou en métaphysique ?

Enfin, qu'on ne limite pas dans de telles proportions la part du génie individuel. Le fouriérisme est une explosion de passion ; le marxisme, une mystique de la force productive : soit ! mais que devient Fourier ? que devient Marx ? Le satanisme, la fatalité de l'amour portent les noms de Saint-Preux, René, Manfred, Emma Bovary : mais quant à leur adjoindre les héros de Stendhal sous prétexte de jouissance esthétique forcenée, ah non ! on sent l'épaisseur du malentendu.

Il est dangereux décidément, en philosophie littéraire, de procéder par définitions : parce que les définitions ne défi-

nissent jamais assez juste. Le baron Ernest Seillière en administrateur malgré lui la preuve : en surmenant le dada Système, il s'est fait jeter plus d'une fois à terre par cette difficile monture. Mais comme il se relève allégrement ! Et puisqu'il est en passe d'analyser la littérature universelle, fermons les yeux sur sa manie et profitons de ses descriptions d'excellent commissaire-priseur.

VI. — INDIVIDUALISTES

I. ANDRÉ SUARÈS.

Nous voici à l'opposé des Symbolistes, puisque Suarès va toujours jusqu'à « la conception de l'idée en soi », mais cependant il perpétue la coutume symboliste par l'enchantement dans les métaphores. Celles-ci lui servent à construire, pour chaque idée ou presque, un kaléidoscope qui la multiplie. Après quoi, il s'en saisit pour la mettre furieusement en morceaux; puis, il se déchaîne en une danse de scalpe autour des débris. Suarès est donc un littérateur. Mais c'est un penseur aussi. On devine qu'il a une préférence, dans les conflits de sa pensée avec lui-même ou avec autrui, pour la guerre de mouvement.

Né en 1868 au Vallon-de-l'Orjol (Bouches-du-Rhône), André Suarès a donné toute sa vie à son œuvre.

Pessimiste, André Suarès prend de l'homme et de son destin à peu près la même mesure que le Pascal désespéré : un Pascal sans la foi. Être chrétien, serait-ce la seule chance de joie ? Mais Suarès n'est pas chrétien.

Il embrasse le nihilisme avec un grand zèle. Son esprit lui a dit qu'il n'y a rien là où, tendu d'amour et de désir, l'homme imagine l'univers ou Dieu. S'il arrive à éprouver de la joie, à n'être plus que joie, c'est que son Moi est pareil à un arbre qui respire, qui se nourrit, grandit et porte des fruits. Suarès aime pomper la vie, la nature. Aussi professe-t-il la religion du cœur; car le cœur donne possession de la vie, tandis que raison, science, pensée mènent au néant. Que faire en face de cette antinomie : Moi-liberté et pouvoir de sentir, univers-nécessité et insensibilité ? Non seulement Dieu se dérobe, mais même l'homme : on ne rencontre

que simili : homme de lettres, savant, politicien, etc.. L'amour ? Insatisfaction fatale, puisque la chair trompe l'âme : on ne se retrouve maître de soi-même qu'une fois vaincu. Allons ! la vérité profonde existe et nous attend, mais rien que dans l'émotion.

Suarès a vécu, lu, écrit en chercheur d'émotions. Des séjours en Bretagne l'ont réconforté au contact du marin et du paysan qui, par leur grâce d'êtres naturels, lui ont permis de croire à l'humanité malgré tout. Dans le même état d'âme, il a voyagé en Italie, aimé des villes et touché à des minutes de bonheur dans le refuge de l'art. Au plus beau des musées, c'est-à-dire dans Florence, il s'est écrié que « sa vie » cherchait « en tout une vie éternelle » ; et que, pour cela même, il lui fallait la vie. Et certes, la vie qui bout dans la minute de l'émotion, où durera-t-elle, sinon dans la beauté de l'art ?

Suarès s'est efforcé de réaliser l'harmonie de son être dans une synthèse. Il ne veut pas abdiquer une seule de ses âmes, il est Grec autant qu'Hindou, chrétien incroyant, mais aussi païen, Russe et Chinois au besoin ; au reste, d'origine israélite. Il cherche donc à s'unifier. Non pas à la manière « d'une pierre ou de ces hommes d'un seul tenant, menus cailloux dans la carrière d'une race » : ce qui vise évidemment l'unité maurrassienne. Non, il veut l'unité par la paix, au terme d'une longue éducation par les génies de tous les temps et de tous les pays : une unité à la Goethe, ce Goethe en qui il n'aime pas le bourgeois philistin, mais qu'il choisit pour grand Européen, qu'il honore comme médiateur.

Il a beau ne pas aimer le surhomme de Nietzsche, auquel l'Allemagne a cru pour le malheur de l'Europe, il n'efface pas la couleur nietzschéenne de son idéal, puisqu'il a choisi pour morale de devenir l'homme fort, c'est-à-dire de vivre le plus possible et le plus haut, dans la possession de soi et de la beauté. « Le Moi le plus beau est le plus sauvé, a-t-il écrit, le plus noir est le plus perdu, le plus faible est le plus condamné. » Il met sur ses autels côte à côte le héros, le saint et l'artiste génial. Toutefois la volonté de puissance et la liberté humaine, pourquoi ne trouveraient-elles pas leur comble dans le sacrifice ? Je doute un peu que Suarès le pense sérieusement. Ces grands hommes n'arrivent d'ailleurs pas au sommet. Car au sommet, il y aurait Dieu... Gravissons la pente, sans espoir.

S'il est possible de ramener à quelques positions nettes et parfaitement reconnaissables la pensée générale de Suarès, les voici. Il est contre la démocratie, cet abaissement, qu'elle prenne ou non le casque d'un dictateur. Il se méfie de la justice, qui sert les faibles et les esclaves. Égalité, soit : mais si l'on peut y élever la multitude. Il est contre le Romanisme, cette vaine révolte. Il est contre le néo-classicisme, cette impuissance. Il est antiféministe, parce qu'il a le culte de la femme. Il est américanophobe, par peur de la mécanisation de l'homme. Il professe le dédain de la science. Il met ses forces d'adoration au service des excitateurs de l'âme moderne, Pascal, Dostoïevski, Baudelaire.

Avec tout cela, comptons au nombre de ses passions, celle du doute. Quels combats il se livre à lui-même dans *Xénies* !

Une part imposante de l'œuvre présente la forme de remarques, qui se rassemblent en enfilades dans *Bouclier du Zodiaque*, saisons d'une année (1907), *Chronique de Caerdal* (1912), *Sur la Vie*, trois volumes (1909-1913), etc... Des pages plus suivies se peuvent comparer à des séries de poèmes en prose dans *Le Livre de l'Émeraude* (1901) qui peint la puissance, l'âpreté, la douceur du pays breton et l'innocence de ses campagnes (du moins à cette époque), et dans les trois étapes du *Voyage du Condottiere* (1910), Florence, Venise, Sienne : le plus personnel des voyages. Condottiere ? Oui, de la beauté : en homme « pour qui la plus haute puissance n'a jamais été que la possession et l'exercice du plus bel amour ». *Marsibo* s'y joindra tout naturellement, livre éblouissant qui reflète notre porte de l'Orient (1933). Suarès s'entend aux portraits de villes comme aux portraits d'hommes — *Tolstoi vivant* (1911), *Trois Hommes : Pascal, Ibsen, Dostoïevski* (1912), splendides portraits synthétiques où la critique devient créatrice dans la mesure où elle se tient à la subjectivité absolue : elle crée de la pensée.

Suarès est poète également. Ses poèmes — depuis *Images de Grandeur* (1901) jusqu'à *Rêves de l'Ombre* (1937) — méditent sur la conscience de l'homme en face du destin humain. Ils restent symbolistes par leur imagerie allégorique, par leurs amantes fictives ou devenues fantômes, et même par quelques visions à la Lautréamont, enfin par leur vers libre de prosateur et leur prose rythmée.

Son théâtre retient davantage. Une pièce comme *La Tra-*

gédie d'Électre et Oreste (1905) reste le type original de tant d'autres pièces venues ensuite, qui renouvellent par l'intérieur les mythes et légendes de la Grèce. Ou plutôt c'était la reprise de la tradition qui se recommande de Goethe et de son *Iphigénie en Tauride*. On y voit la majesté de l'*Ananké* ouvrir un portique par où pénètre une conception de la justice des choses humanisée par un pardon venu du christianisme. Les caractères, pleins de poids moral, ont des ressorts qui ne sont évidemment pas tout à fait de chair. Les vers du dialogue, les thèmes du chœur ne pastichent rien. Art d'imitation malgré tout, mais que la sève n'a pas abandonné. C'est sans doute trop écrit, dans l'ensemble, quoique avec grandeur. De nobles vérités retentissent dans un style chamarié où s'alourdit toute une décoration aujourd'hui passée de mode.

Le même balancement de vivant et de livresque sauve et perd *Les Bourdons sont en Fleurs*, qui évoquent Claire et François d'Assise, *Achille vengeur*, qui unit Achille et Priam devant le cadavre d'Hector. De ses filles tragiques, la préférée de Suarès ne serait-elle pas *Cressida* (1914), non seulement parce qu'elle est sa dernière, mais parce qu'elle est celle qui ressemble le plus à ses douleurs de pensée ? *Cressida* transforme la volage ingénue shakespearienne en femme fatale qui enchaîne les hommes à sa beauté d'Hérodiade et les désespère; devant elle et pour sa gloire cruelle, l'amour prend tous les visages, fureur sanglante, supplications, vaine générosité. C'est ainsi que la fatalité devient humaine, chez Suarès.

Le Moi orgueilleux et sombre d'André Suarès, dans sa tristesse désespérée quoique folle de la vie, a eu à se délivrer de tant de colères, de souffrances et pourtant de joies, qu'on le dirait toujours accouchant du monde qu'il traduit, et les douleurs de l'enfantement secouent son style.

La fierté hautaine, la constante nouveauté, la verdeur hardie et les images — les unes frondaisons dans le jour, les autres fusées dans la nuit —, voilà les qualités de ce style.

Son défaut est qu'il fatigue le lecteur par l'ellipse ajoutée à la concision et qui le tend exagérément. Et puis, toujours sous pression et haletant, il court parfois comme le cheval que son jockey cravache. Une monotonie harassante en résulte, cependant son galop fait trembler le sol.

2. ALAIN.

Il s'appelle Émile Chartier et nous est venu de la campagne, fils d'un vétérinaire percheron; mais il est passé par les manèges d'idées.

Ancien élève de l'École Normale Supérieure, professeur à Pontivy de vingt-trois à vingt-cinq ans, puis à Lorient jusqu'en 1900, et faisant des vers et de la peinture, il se jeta pour Dreyfus dans le feu des passions civiques, discourant sur les bancs de square, réunissant des auditoires de paysans pour leur prouver que le diable n'existe pas, et préparant avec l'appui des ouvriers de l'Arsenal et des marins une commune autonome en prévision d'un coup d'État militaire. Nommé au lycée de Rouen, il s'initia par une campagne à la cuisine électorale. Au bout de deux ans, l'Université lui confia une chaire de rhétorique supérieure à Michelet, ensuite chez les garçons d'Henri IV et les jeunes filles du Collège Sévigné, qu'il ne devait quitter, après l'interruption des années de guerre, qu'en 1933 Émile Chartier reste sur le plan scolaire un fameux accoucheur d'esprits. Qu'il ait inspiré une égale reconnaissance à d'anciens élèves aussi différents qu'un Massis, un Jean Prévost et un Pierre Bost, cela fait évidemment son éloge. Dans sa chaire, il interprétait personnellement la tradition cultivée; et sa méthode consistait à maintenir les têtes en éveil par tous les moyens, analyses, exposés, exemples, plaisanteries, bourrades.

C'est un terrible professeur, même sous le nom d'Alain. Il a la manie de vouloir expliquer tout ce qui lui tombe sous les yeux. On revoit Ponocrates éduquant Gargantua à table, à la promenade, sous les étoiles: une perpétuelle leçon de choses. Mais c'est un professeur éminent. Il l'a été jusqu'en ces *Propos* que la *Dépêche de Rouen* publia pendant trois dizaines d'années, et qui forment plusieurs volumes (depuis 1908). Il l'a été encore sous un troisième aspect dans ses livres. Ici et là il utilise à merveille les grandes œuvres philosophiques, il les frotte les unes contre les autres, les malaxe, en tire un éclectisme. Il a écrit presque toujours en marge d'autrui; en revanche, il a instruit réellement. Auteur de *Commentaires* (1930) sur les poèmes de Valéry, d'un *Stendhal* (1935) et d'un *Avec Balzac* (1937), il avoue prendre ses biens chez les poètes et les romanciers; mais son

Système des Beaux-Arts (1920) a rejailli sur eux, et Valéry l'a connu : système, ou plutôt doctrine de large classicisme, que traverse et soutient une sorte de tension morale vers la sagesse civique.

Appelons-le le vertueux, d'une vertu qui est combat pour l'esprit, volonté droite, rébellion contre l'inertie. Rien n'en donnera mieux l'idée que sa *Visite au Musicien*, qui est Beethoven. Dans cette « vertu » qu'on dirait apprise chez les Anciens et qui n'est peut-être que normande, il a puisé confiance en ses semblables, c'est un optimiste. Il ne croit jamais inutile de lutter, et il ne désespère de rien, depuis qu'il a pu, dans ses *Propos* de journalisme quotidien, élever ce genre jusqu'à la haute littérature.

Alain est à classer parmi les rationalistes. Avec Valéry il ne s'entend pas mal. Ah, c'est un intellectuel ! Est-ce que les gens de sa sorte ne font pas faire tous les matins une heure de « culture physique » à leur esprit ? Et lui aussi a beaucoup réfléchi aux conditions de la pensée ; ce qui l'a conduit à distinguer, avec une subtilité disproportionnée d'ailleurs au résultat, entre l'entendement, instrument d'un idéalisme fatal, et la raison encore « collée » aux choses, entamée donc par leur contingence. Il est amusant, ce fouineur acharné à savoir comment fonctionnent notre appareil corporel, notre appareil mental, et comment les deux appareils s'accordent (*Entretien au Bord de la Mer*). Son grand maître est Descartes : devant chaque question à régler, fût-elle sortie d'un fait divers, il fait tout d'abord table rase. Mais il lui faut un Descartes retiré d'entre les morts, évoqué comme par une magie. Il en refait un être qui respire. Bien entendu, il lui doit d'assigner à l'homme pensant le devoir de douter : et surtout de ce qui est sûr... Tout refuser d'abord, voilà la fonction de l'esprit, et la sagesse commence par « massacrer les lieux communs ». *Le Stendhal*, par exemple, a été écrit contre le péril d'être dupe. Ce Stendhal et son contemporain, *En lisant Balzac*, sont d'ailleurs neufs et d'une merveilleuse intelligence.

On s'étonne un moment que *Système des Beaux-Arts*, comme *Propos de Littérature*, s'orientent sans hésitation vers la poésie. C'est qu'Alain entraîne les hommes à l'espérance, et c'est aussi hostilité de sa part à la métaphysique, cet éternel alibi, qui emporte les hommes trop loin de l'homme.

Assurément il y a, dans sa nature morale, une antimonie. On se sent constamment sur le point de croire qu'une antimonie est l'âme de son œuvre. Il redoute que des préjugés le bernent, mais il veut « tout croire de l'homme ». Il demeure foncièrement incrédule, mais il tire son chapeau au dévouement des saints et même aux bonnes femmes qui entrent prier à l'église. Beaucoup d'Auguste Comte est passé en lui et il ne s'en cache pas. Il pense que les hommes morts font le terreau des hommes vivants et qu'une piété est due au passé, même religieux. Et la légende vaut mieux que l'histoire, pour lui.

Mais néanmoins l'humaniste l'emporte, un humaniste dans le sens restrictif du terme. Il aime l'homme, il n'aime que lui. Il veut tout à son niveau. Il reproche aux religions d'entretenir dans le monde le mystère qu'il prétend éliminer tout entier. Les causes dont l'entrecroisement suscite la vie, cette apparence de mystère, sont pour lui connaissables. Si l'astronomie lui plut, c'est pour ce qu'elle comporte de géométrie, « et encore, ajoute-t-il, je me moque bien des années-lumière et des nébuleuses-spirales... ». Hairait-il l'imagination ? Oui, sans nul doute, parce qu'il l'accuse de nourrir précisément les peurs superstitieuses.

Alain est un terrien, en ce sens qu'il ne regarde guère au-dessus de la terre, mais en ce sens aussi que sa pensée se méfie des nuées et qu'il n'est pas idéologue. Il a plié au bon sens dans *Esquisses de l'Homme* (1938) toute une table des matières : invention, connaissance, physiologie, droit, et le reste. *Les Idées et les Ages* (1927) constitue une véritable histoire naturelle des idées, il y définit les conditions historiques, politiques, économiques et fondamentalement les situations géographiques dont lui paraissent sorties les philosophies, les civilisations, les raisons qui mènent le monde. Elles « sont toujours marquées de terre », remarque-t-il fortement (*Histoire de mes Pensées*). Aussi trouve-t-on toujours Alain à la quête du fait élémentaire qui, dès qu'on le connaît, dispense de suppositions et d'hypothèses généralement trop ambitieuses. « J'ai remarqué, écrit-il quelque part, c'est une leçon de la guerre, que l'on s'endort plus aisément avec des souliers que sans souliers. » Suit toute une philosophie du sommeil, du repos corporel, de l'importance fondamentale du corps, même en mathématique, où l'on pense toujours en

fin de compte avec les doigts (c'est Alain qui le dit) et même en sagesse, où le corps agit au rebours de l'agitation. En somme, ce garçon qui, enfant, ne pensait qu'aux vacances, c'est-à-dire à faire sa part de moissonneur, sa part de dresseur de chevaux, sa part de rabatteur et de porte-carnier, est un vrai cul-terreux de la pensée. Il a l'âme lourde et qui ne s'envolera pas. Mais, à la bonne heure ! il pense qu'il faut prendre les hommes comme ils sont et que la structure humaine n'a changé ni ne changera. Radical en politique, il n'a jamais consenti au socialisme, parce que ni de Hegel ni de Marx il n'admet l'idée d'un changement perpétuel. N'est-ce pas toujours avec les mêmes difficultés qu'on a à s'arranger, pour les mêmes problèmes renaissants qu'on a besoin de solution ? S'il souhaite un effort sans cesse renouvelé de l'homme, c'est afin de briser des obstacles qui changent seulement de nom. Grande propriété, petite propriété, toujours la propriété.

Toutes ces directions de l'esprit donnent un caractère fort concret à l'application des principes qu'il aura consacré son existence à louer, servir et défendre. Il est républicain en paysan qui défend son champ contre le seigneur et contre le voisin. Dans *Le Citoyen contre les Pouvoirs* (1926), dans *Éléments d'une Doctrine radicale* (1925), il cherche à garantir nos libertés contre les abus d'autorité sortis des crises et des guerres. Comment ? En organisant les métiers, par exemple, et en prenant des mesures selon le moment, dans un ordre général maintenu par le gouvernement. Chevalier de la justice, il sait nécessaire de l'accommoder avec l'équité. Mais il ne connaît pas d'autorité légitime en dehors du suffrage universel.

Alain a fait la guerre comme télégraphiste dans l'artillerie lourde; il en a rapporté *Mars ou la Guerre jugée* (1921) et *Souvenirs de Guerre* (1937) où l'on voit qu'elle lui a été un sujet d'étude. Il a étudié ce que peut un terrible pouvoir et tout l'humain qu'il écrase. Quand il rapporte ce qu'il a observé des hommes, leur courage, leur peur, leurs rapports entre eux et avec leurs chefs, qu'il parle bien ! Mais voici encore une antinomie et il s'y épuise : guerrier, il est resté civil; soldat spécialiste et agent de multiples liaisons, il comprend tout des nécessités du commandement; mais, avec cela, il ne songe qu'à sauver dans l'armée, devant l'ennemi, les

principes de la société civile républicaine, liberté, égalité, fraternité. Oh ! ce coq gaulois se dresse raide... On soupçonne finalement une lacune dans tant de prudence paysanne : Alain ne tient aucun compte des passions humaines, ou plutôt ne dirait-on pas qu'il n'en soupçonne que chez le tyran, chez les tyrans... Un drôle de petit écolier de village aura persisté en lui jusqu'au bout.

Écrivain, il a du don et aucun art. Il trouve des formules bien pleines et use souvent de phrases savoureuses, assaisonnées d'humour et narquoises. Seulement, sans les reviser jamais, il court toujours plus loin, et le résultat c'est que beaucoup ont un sens pour lui, guère pour nous. Et il laisse les idées se heurter en désordre et il charge ses pages à la va-vite. Il les encombre, il les bourre. Qu'importe ! pourvu que le train avance. C'est dire qu'il a un style d'improvisateur avec le bon, le mauvais, le pire et l'excellent de l'improvisation.

IV

AUTRES ESSAYISTES

Un certain nombre d'essayistes vont trouver leur place ici. Le rôle de l'essai est de conduire tout à son aise des analyses de pensée, de mœurs ou de politique, ce genre littéraire a orienté une bonne part de l'intellectualité de l'époque. Péguy, Maurras, Gourmont, Suarès, ce sont des essais qui les ont exprimés. Voici quelques-uns de leurs compagnons.

I. — CONNAISSANCE DE LA NATURE ET DE LA PEINE DES HOMMES

Jean-Henri Fabre (1823-1916), le solitaire de Sérignan, près d'Orange, où il a travaillé plus de trente ans, quoique Aveyronnais d'origine, a jeté de tout dans ses *Souvenirs entomologistes* qui comprennent dix volumes (1879-1910) : récits, discussions, portraits, philosophie, autobiographie, observations mêlées à toutes les émotions qu'il éprouva. Ce savant exact s'est montré écrivain vivant et pittoresque : le Virgile des insectes, l'a-t-on surnommé. Son style d'observateur minutieux et de poète ardent fait revivre la réalité en lui gardant son mystère. Au reste, il est l'auteur de *Poésies françaises et provençales*, publiées en 1925.

J.-H. Fabre nous a apporté la révélation d'un monde nouveau, infini, passionnant. Psychologue des insectes, il sait leurs motifs d'agir, leurs secrets, l'intimité de leurs amours et de leurs travaux. Il faut que cette Histoire naturelle soit solide pour avoir résisté à la philosophie que son

auteur y accola : les partis pris dressés par ce finaliste entêté laissent intacte, en tombant, l'admirable comédie animale.

Marcel Roland, autre observateur d'insectes; Gaston Bonnier, Pierre Termier, scrutateurs de la matière; les géographes Vidal de la Blache et Jean Brunhes, fondateurs de la « Géographie humaine », ont étendu notre connaissance de l'univers à travers la terre et le ciel. Louis Houllevigue nous a conduits *Du Laboratoire à l'Usine* (1904); Pierre Hamp, de l'usine à tous les lieux du travail manuel.

Ayant gâté son œuvre par un lyrisme grossièrement verbal, y ayant même mêlé quelques détestables romans, Pierre Hamp gardera le mérite considérable d'avoir annexé à la littérature les formes et visages du travail moderne. Il a puisé à même son expérience. Pierre Bourillon, dit Pierre Hamp, né à Nice en 1876, ancien ouvrier instruit par une carrière d'inspecteur du Travail, prolonge Zola et Paul Adam avec une exceptionnelle précision technique.

Marée fraîche (1908), *Vin de Champagne* (1909), *Le Rail* (1912), etc..., visent à honorer l'âme souffrante des travailleurs; le titre général de cette abondante production, *La Peine des Hommes*, la caractérise bien. D'autre part, *Les Métiers blessés* (1919), *La Victoire mécanicienne* (1920) ont été, après la grande guerre, les *Croix de Bois* de l'armée des travailleurs manuels; rien ne pouvait mieux hisser le travail sur son pavois de l'ouvrage bien fait, auquel Hamp a consacré *Un Nouvel Honneur* (1922), en omettant de spécifier qu'il célébrait une rare élite et découvrant ainsi le côté illusionniste, romantique, trop littéraire et peut-être exagérément péguyste de son inspiration.

Le bon Hamp, c'est l'écrivain qui peint humainement le travailleur comme une machine plus ou moins délicate et acharnée à rester ou à redevenir humaine; c'est même encore le violent et le naïf qui exprime ses partis pris révolutionnaires, dans *Gens*, illustré d'esquisses de la vie populaire, et qui arrive à faire se lever de l'exactitude une poésie. Le mauvais Hamp, c'est le feuilletoniste manqué qui, dans une intention d'imagerie moralisante, fait aboutir son *Vin de Champagne* à une scène d'ivrognerie de lords anglais et sa *Marée fraîche* au salon particulier où s'enferme la débauche.

Sans compter qu'il y a, dans la littérature machiniste de Hamp, une machine de trop, et qui grince abominablement :

son style, si vainement brutal, si prétentieusement provoquant !

La trilogie de *La Laine*, *Mektonb* et *Dieu est le plus grand* (1931-1932), où l'histoire amoureuse et sociale d'un jeune couple arbore tout l'arbitraire d'un film médiocre, perd les anciennes qualités de l'auteur sans lui en acquérir de nouvelles.

Mais ne le quittons pas sans avoir signalé son opposition saisissante et dramatique entre la paysannerie d'une part, qui a constitué en 1789 la petite propriété, ce qui la fait routinière mais satisfaite dans son sort individualiste, et d'autre part le monde ouvrier, que la puissance de l'outillage, en exigeant une énorme concentration de richesse, maintient hors de la démocratisation et dans l'instabilité révolutionnaire avec une rigueur de fatalité. Hamp voudra auprès de lui dans nos bibliothèques les témoignages de Maurice et Léon Bonneff (nés en 1882 et 1884) : *Les Métiers qui tuent*, *La Vie tragique des Travailleurs*.

Au milieu de tels livres, on ne saurait oublier quels fins mystères se cachent dans l'homme : il en tire sa dignité. Je nommerai donc ici Pawlowski et Villey.

Critique littéraire de journaux, qui puisait dans les sciences d'imprévus moyens d'expression, mais surtout moraliste, Gaston de Pawlowski est essentiellement l'auteur du *Voyage au pays de la quatrième dimension* (1913), un des livres qui ont marqué la réaction morale et psychologique contre le scientisme d'un monde acharné à fabriquer, monstrueuse machine, le bien-être immédiat. Cette quatrième dimension, c'est la conscience, elle sert à mesurer le champ de l'idéal. Mais la gravité du sujet n'empêche pas Pawlowski de décrire ses ingénieuses inventions avec la bonne humeur d'un homme qui, racontant ses souvenirs de guerre, les a intitulés *Dans les rides du front*.

Auteur de savantes scolies sur Montaigne, qu'il a très utilement édité, Pierre Villey a apporté un document hors de pair à la psychologie des aveugles. Cet universitaire éminent, aveugle lui-même, laissera le témoignage de son expérience, *Le Monde des Aveugles* (1912), où l'on apprend que ces mystères vivants respirent dans un univers harmonieux qui a sa loi, son rythme, et qu'enchanter un trésor de formes, de sons et d'odeurs.

II — CONNAISSANCE DE LA MAPPEMONDE

I ENQUÊTES SUR LES DEUX CONTINENTS.

A la suite du Bourget des *Sensations d'Italie* (1891) et d'*Outre-mer* (1895), à la suite de Loti voyageur, bien des Français ont fait mentir divers proverbes qui calomnient leur nation.

Ul. Jean Lorrain se retrouvera parmi les littérateurs coloniaux; un Paul Adam a noté des *Vues d'Amérique* (1906) et dessiné *Le Visage du Brésil* (1915).

Critique et analyste subtil de littérature dans sa série d'*Étude anglaises* (1901-1921) qui auront situé les Meredith, les Wells les Galworthy, pour la France et en partie pour l'Europe, André Chevrillon (né en 1864) a été surtout grand voyageur, contemplatif, artiste, écrivain. Il visita la Judée la Syrie, l'Égypte (*Terres mortes*, 1897); le Maroc secret, religieux et farouche de Fez (*Un Crépuscule d'Islam*, 1906), puis le Maroc lumineux et féérique (*Marrakech dans les Palmes*, 1920). Il évoque dans *Sanctuaires et Paysages d'Asie* (1905) les couvents bouddhiques de Ceylan, les Brahmes de Bénarès. Et puis il s'est mis un jour, ce Charentais, à considérer comme pays lointain, comme pays de rêve, la *Bretagne d'Hier* (1925) dont survivent encore laboureurs et pêcheurs, le reste ayant sombré sous le flux montant de la banalité universelle. Chevrillon, à qui une sympathie intuitive et la recherche de l'intimité servaient de méthode, a prolongé le sillage de Loti avec une patiente originalité.

Militant d'Action Française, mais profondément catholique et éclairé par un humanisme que des voyages avaient rayonné, André Bellessort (1866-1942), qui a voyagé jusque dans l'histoire, puisqu'il a renouvelé notre connaissance de *Saint François-Xavier* (1917) et qu'il devait définir le *Rôle des intellectuels dans l'avènement de la III^e République* (1930), puis analyser la *Société française sous Napoléon III* (1933), laisse sur plusieurs pays qu'il connaissait bien des livres nourris : *Chili et Bolivie* (1897), *De Ceylan aux Philippines* (1899), *La Société japonaise* (1901), *La Roumanie contemporaine* (1905), *Le nouveau Japon* (1915), *Reflets de la vieille Amérique* (1922).

Firmin Roz, Limousin, né en 1866, directeur de la Fondation canadienne à la Cité Universitaire de Paris, et qui fut le premier à publier une magistrale *Histoire du Canada*, s'est dévoué à nous familiariser avec l'Amérique, avec son énergie, avec toutes ses orientations. N'est-il pas piquant qu'il ait fait paraître à Boston et à New-York, en 1924, ses *Souvenirs d'un Lycéen français*? Firmin Roz ordonne clairement une vaste information; *L'Amérique nouvelle* (1923), *L'Évolution des idées et des mœurs américaines* (1925) sont de lecture agréable. Au reste, on lui doit des vues de Paris qui révèlent un artiste et un écrivain. Il consacre de beaux dons à favoriser la fraternisation difficile de deux grands peuples en leurs têtes pensantes.

Auteur de monographies attentives, diligentes et de la plus cordiale bonne foi, qu'il égrenait jadis dans la *Revue bleue*, Lucien Maury est un des esprits les plus solides et ouverts dont la France dispose pour communiquer aussi utilement que noblement avec l'Europe du Nord, surtout la Scandinavie, laquelle nous tient au courant de sa littérature par les soins de ce consul intellectuel. Il en a distingué et traduit bien des ouvrages, en mettant à ses traductions des préfaces révélatrices. Une curiosité bien dirigée, une fermeté virile de jugement expliquent l'excellence de *L'Imagination scandinave*, études et portraits. *L'Amour et la Mort d'Ernst Abilgrin*, roman vécu de la romancière suédoise, est un livre déchirant et noble.

Par surcroît, Maury entraîne la France à s'interroger elle-même, non pas seulement en tête à tête avec soi, dans des souvenirs sur la province du dernier siècle (*Une Famille française*), dans des florilèges bien présentés de Balzac politique et de Proudhon, dans un album de définitions de notre pays par ses souverains, ses hommes d'État, ses artistes et ses écrivains, mais en confrontation avec les autres nations. *Interprétations* où il méditait, en 1927, sur notre civilisation, sur sa nature, sa beauté et ses périls, est un ouvrage capital, ordonné de haut et d'autant mieux incorporé au siècle. *Babel* nous présente notre image d'ensemble dans le miroir de l'étranger. Tous ces essais sont écrits avec une politesse de bonne race.

Subtil, comme il se montra dans ses *Notes sur l'Amour* (1908), Claude Anet (1868-1931) ne peint pas moins bien

une jeune fille de la Russie soviétique, *Ariane* (1920), qu'il n'a peint *Les Roses d'Ispahan* (1907). Il avait commencé par rapporter des souvenirs de Perse (1906), du Caucase (1907). Il devait finir replié sur la France et, se limitant à la contrée des Eyzies, évoquer les hommes préhistoriques dans *La Fin d'un Monde* (1925).

2. ENQUÊTES SUR LA FRANCE.

Adrien Mithouard.

Curieux, rêveur et pourtant constructeur de théories, Adrien Mithouard touche à Barrès par son culte de la terre natale; à Péguy par les hymnes qu'il adresse à l'honnêteté du travail en France; il se heurte à Maurras par son « non » énergique à l'anti-romantisme et au méditerranéisme de la Renaissance. En revanche, avec la pensée maurrassienne la sienne coïncide quand il écrit cette phrase inquiétante : « Du catholicisme retranchez le christianisme, il reste l'Occident ». La doctrine d'Adrien Mithouard, sans ce retranchement hardi, résumerait un nationalisme traditionaliste et terrien, psychologique et sentimental. Elle se dégage tout à fait des curiosités cosmopolites; plus rien chez elle d'Ibsen, de Nietzsche ni de Tolstoï. D'ailleurs elle n'aurait pas un intérêt considérable si Mithouard ne brisait les idéologies pour dégager une synthèse d'artiste pleine de séduction.

Son père, architecte, avait collaboré avec Viollet-le-Duc; il a hérité en esprit de ce « médecin de maisons ». Lui-même, né Parisien (1864-1919) et constructeur, aura reconnu et fait reconnaître le génie constructeur des Français. Un symbolisme mystérieux a voulu qu'il consacraît les dernières années de sa vie, qui furent les années de guerre 14-18, à présider le Conseil municipal de la capitale, ce centre spirituel de l'édifice intellectuel, moral et esthétique qu'il a appelé l'Occident.

L'Occident, c'est un terroir et une façon de sentir en accord avec lui. L'Occident rassemble des peuples qui pratiquent en commun cette façon, mais, entre eux, la France brille, comme l'Ile-de-France entre les provinces. Dévoue-

ment hardi à la solidité, besoin de certitudes, magnificence dans la sensibilité, frénésie d'ordre : n'est-ce pas là ce qui caractérise la cathédrale ogivale ? Mithouard a bâti sur l'arc d'ogive la voûte de son Occident, qui a ses bas-côtés en Castille et sur l'Adriatique.

C'est pour refaire autour de cette vue centrale une discipline française après les anarchies des temps dreyfusiens que Mithouard et ses amis (Maurice Denis, Jean Baffier, Vincent d'Indy, Viélé-Griffin, Charles Morice, Fagus, Jammes, Robert de Souza, Tancrède de Visan, Louis Rouart, Albert Chapon) fondèrent la Revue qui s'appela elle-même *L'Occident* et qui fait s'élancer sur sa couverture un peuplier. Il publia là, dans des fascicules à typographie somptueuse, un nombre considérable d'essais que quatre livres ensuite ont mis en faisceaux.

Le Tourment de l'Unité (1901) analyse le sentiment de la beauté, replace l'art grec dans la relativité historique, remet en honneur le Moyen Age des cathédrales et souhaite un accord nouveau de l'harmonie et de l'expression. Après quoi, le *Tratté de l'Occident* (1904) définit une large patrie qui n'hésite pas à vouloir reconstituer l'Empire de Charlemagne dans la pensée et même à l'agrandir encore, autour de quelques réalités de choix : chevalerie, religion catholique à peu près vidée de christianisme, architecture élancée dans l'espace, *Discours sur la Méthode*, tragédie racinienne, paysages aisés, langue pure, sens abstrait mais à la mesure de l'homme. Pourquoi choisir la France pour province dominante de ce royaume idéal ? A cause d'une bien-faisante position géographique, répond Mithouard. A la jonction de tant de grandes routes et si variée dans ses richesses, notre terre natale a porté un peuple que tous les esprits trouvent sur leur chemin et reconnaissent en mesure d'exercer « une élection perpétuelle entre toutes les manières d'être un homme ». *L'Occident* garde la part de latinité qu'il s'est assimilée ; mais il a greffé sur elle l'imagination celtique et l'instinct gallo-franc, dans ce jardin de sagesse qu'est l'Ile-de-France. Après des essais joliment imagés, « La perdition de la Bièvre » par exemple, ou « Capitaine de l'arc », qui jouent autour de cette doctrine avec une liberté charmante dans *Les Pas sur la Terre* (1908), d'autres essais, ceux du dernier livre, *Les Marches de l'Occident* (1910), rendent

compte des contre-épreuves faites par l'auteur en personne sur les piliers de la défense occidentale dont Venise et Grenade sont les deux plus aventurés.

Le système de Mithouard a les torts du genre; il force les rapprochements et les oppositions. Quand il affirme un accord de tendance et de qualité entre la polymorphie des cathédrales ogivales et la polychromie des toiles impressionnistes, il y a de quoi sourire : quand il permet d'aimer des beautés aussi diverses que celles du Moyen Age, du xvii^e siècle, de la poésie romantique et de la peinture de Monet, on crie merci pour la permission. D'autres fois, que d'arbitraire dans ses choix ! « L'antiquité, désormais c'est nous » : qu'est-ce que cela veut dire ? L'antiquité d'Athènes ou celle d'Alexandrie ? L'antiquité de Sophocle et de Thucydide, ou celle de Plutarque et de Pétrone ? Et pourquoi la voûte serait-elle plus que la coupole une preuve de la « passion de l'absolu » ? La doctrine aboutit enfin à une contradiction. Car d'une part, elle accorde une confiance excessive aux spontanéités les plus inégales; elle s'avère donc trop large et trop lâche. Et d'autre part, elle inspire une sorte de particularisme assez étroit, encore que national, et s'oppose aux communications universelles les plus fécondes, de sommet à sommet, ou bien, n'en tenant pas compte, elle fausse la carte géographique du vrai et du beau. Bref, elle soulève quelques-unes des difficultés auxquelles déjà les barrésiens se heurtaient.

Heureusement, et comme chez Barrès, la doctrine une fois brisée, quelques-uns de ses pans demeurent debout et font de la beauté. Que le génie français ait gardé son originalité dans la Renaissance, que la moelle gauloise monte toujours dans le vieil arbre, que l'arc d'ogive illustre d'une invention essentielle nos contrées : c'est l'évidence même, et l'on n'y pensait pas assez. Une anthologie du génie de la France se composerait vite, rien qu'en faisant un lot des principaux thèmes de Mithouard : la mise des morts en terre, instinct profond comparé à l'ensemencement; un arbre et sa persévérance; l'Île-de-France et ses souvenirs; la civilisation des cloches et des rosaces d'églises, etc...

Un art original illumine l'œuvre. Son style précis rayonne; armé d'intelligence, il frémit de sensibilité; réaliste, il se nimbe de rêve. Dans les *Marches* surtout, il s'enflamme d'une

splendeur chaude de verrière et d'automne. On dirait du Barrès apaisé et plus harmonieux.

Que ce maître n'ait eu pour disciples que ses amis et qu'il soit aujourd'hui tombé à peu près dans l'oubli, c'est une bizarre injustice du sort littéraire à l'égard d'un remarquable écrivain de second rang.

André Hallays.

Celui qui rangea tous ses essais sous ce titre général, *En flânant* (1910-1920), a flâné partout, en effet, dans les paysages, dans les villes, dans les ouvrages écrits, dans les musées. Il prit son plaisir à respirer, à cueillir, à observer. Paris, les provinces, Tolstoi et Sudermann, Port-Royal, il a profité de tout et rien ne l'a corrompu. Il a été un défenseur, disons un croisé du goût; et c'est ce qui l'a dressé contre tant de restaurations de monuments.

A Travers la France (1903) rassemble ses meilleures flâneries. Sa méthode, ses instincts, son charme y apparaissent à plein. Ce qu'il fallait d'artistique et de pittoresque s'y trouve, mais avec la tradition historique des lieux et leurs privilèges littéraires. Qu'on lise « La Vallée de l'Indre », pèlerinage balzacien; les paysages du *Lys dans la Vallée* conduisent au château de Chevrrière (le Clochegourde des Mortsaufr). En Touraine, le château de Montreuil-Bellay a eu pour propriétaire le prototype de Grandet, lequel s'appelait Niveleau, que la contrée n'a pas oublié, et dont Hallays grave le portrait. Voilà pour Balzac. André Hallays a fait autant pour Rabelais, pour Ronsard; en d'autres provinces, pour Buffon, pour Bussy-Rabutin, pour M^{me} de Grignan.

L'archéologie lui sert généralement de prétexte, d'occasion. Son but véritable, ce fut toujours l'évocation d'âmes d'autrefois.

Agathon.

Quant à la France du nouveau siècle, si déjà dans ses hautes têtes, de Péguy à Mithouard, elle donnait le spectacle de se chercher, comme ses jeunes cerveaux poussèrent cette recherche avec naïveté et ardeur !

Une enquête avait fait en 1910 la réputation de deux

écrivains tout neufs, Henri Massis et Alfred de Tarde, réunis pour anathématiser *La Nouvelle Sorbonne*. Les dispositions et la conclusion de cette enquête mémorable posaient pourtant mal un problème complexe et n'évitaient point de fâcheuses confusions. Ce fut très bien de réagir contre un enseignement sans âme et qui se comportait comme un étranger au cœur de la patrie. Mais il y avait puérilité et péril à railler et condamner la méthode dite des fiches, garantie indispensable des sérieuses documentations et garde-fou contre la rhétorique. D'autre part, est-ce qu'une doctrine pédagogique, destinée à préparer les maîtres de l'enseignement, ne se doit pas considérer d'un point de vue spécial ?

Une seconde enquête sur *Les Jeunes Gens d'Aujourd'hui*, en 1913, avait la tâche plus facile. Les résultats en furent nets.

Elle confirma que le renouveau patriote, croyant, catholique battait son plein. Les déclarations sur la bienfaisance d'un renoncement aux passe-temps de Renan abondaient. On s'orientait vers l'action, on pratiquait le sport en célébrant sa vertu moralisatrice. On ne sentait plus le besoin de Nietzsche pour se donner du ton; on rejetait France, bien entendu. On dépassait Barrès, on enterrait Romain Rolland. Bergson, en revanche, devenait l'idole. On croyait l'entendre exhorter la jeune génération à sortir du vain domaine de l'intelligence pour entrer dans celui de la « Vie » et de la « Foi »

Bien sûr, un Ernest Psichari, précisément homme d'action, protestait. Un Maritain également, du point de vue religieux. Un troisième opposait à l'intuitionisme et au pragmatisme une raison classicisante. Mais enfin tous les chemins tracés menaient à une réaction contre la pure littérature, contre la mollesse de vie, contre le dilettantisme et le pacifisme. La plupart des jeunes gens rassemblés par Agathon, sous couleur d'exercices intellectuels, c'est en soldats déjà qu'ils s'entraînaient. L'enquête de Massis et de Tarde a certainement joué son rôle dans l'acceptation et la préparation spirituelle de la Grande Guerre.

Gaston Rion.

Un athlétique montagnard d'Auvergne vint doubler Agathon dans son appel à l'action, voire au raidissement

des âmes : Gaston Riou, qui devait, après avoir fait la guerre et en avoir rapporté en 1916 le *Journal d'un Simple Soldat*, prendre part aux luttes politiques et devenir un député brillant.

Aux Écoutes de la France qui vient (1915), tout en poussant ses analyses dans le sens d'un grand espoir français, se séparait toutefois d'Agathon en misant sur la démocratie patriote et en même temps sur la communauté des peuples. *Europe ma Patrie* (1920) devait préciser sa position, puis *S'unir ou mourir* (1929) commenter les idées de Briand sur l'organisation de la paix. Riou a toujours prétendu mettre l'Europe dans l'obligation de choisir ou s'organiser en syndicat économique et en fédération politique, ou s'adjoindre à l'un des empires britannique, américain ou russe, avec risque de vassalité.

III. — RECHERCHE DU BONHEUR

Après le sort de la nation, celui de la famille et celui de l'âme féminine dans le mariage humain et dans les épousailles célestes.

Aurélie de Faucamberge (M^{me} Alfred Mortier) — Aurel en littérature — est si bon écrivain et si peu femme de lettres que son œuvre passe pour étrange et paradoxale. Aussi s'étonne-t-on, lorsqu'on y entre avec attention, de constater qu'elle enseigne une doctrine de fort bon aloi. En bref, la voici. L'idéal féminin est et doit être de créer une famille et de s'en faire l'âme, à condition que l'homme le lui permette. Pour accéder à la psychologie aurélienne, on passerait très à propos entre deux piliers de Chamfort, un mot qui est de lui, — constatation et triste regret — : « Il n'y a en amour que des commencements » ; un autre mot qu'il cite d'un homme d'esprit conscient des méfaits de la cohabitation : « Ma chère amie, aidez-moi à n'être pas ridicule »... L'œuvre entière, en effet, pose le problème que traite son volume le plus célèbre, *Le Couple* (vivre, créer, organiser à deux : ce qui exclut l'amant). Elle le résout en exigeant du mari un effort pour vaincre son naturel, qui est d'aimer la belle esclave ou la petite femme. La femme est la Dame : que le mari soit le Chevalier, un chevalier inlassablement

chevaleresque. Toute héroïne d'Aurel absorbe les instants, les pensées, l'être entier de son mari... pour lui conserver une épouse parfaite, un peu comme Ugolin dévorait ses enfants pour leur conserver un père.

On entrevoit les difficultés. Aux vertus ainsi exigées du mari, connaissez-vous beaucoup de femmes qui voudraient être hommes ? Sans parler des plus ou moins obscures incompatibilités d'humeur et de tempérament, que dire des brutalités du travail et de l'argent, et des gênes de la familiarité, si les époux ne font pas alliance dans l'union raisonnable plutôt que d'affronter les périls de l'ardeur périssable ?... La perfection rêvée par Aurel, et qui exige une provocation incessante de l'esprit par l'esprit, est d'une fragilité qui épouvante.

Mais prenons son « couple » pour un mythe. Cette Normande qui descend d'un des grands vassaux tombés à Azincourt, et qui invente des égards nouveaux en amour, est une vraie cornélienne. Son œuvre est une exhortation. Bien entendu, Aurel ne ranime pas seulement l'amour, elle en fait s'élargir les ondes jusqu'au bonheur familial. Elle n'est point féministe, elle n'est pour aucune égalité. Mais elle a réclamé un Ministère de la Maternité. Elle voudrait aussi réformer celui de l'Éducation nationale, afin que la jeune fille, au lieu d'aller dans les lycées partager la culture masculine, eût les moyens de se forger une culture à elle, car il n'y a pas une idée d'Aurel qui ne se dresse contre les mécaniques de la vie, et partout elle s'ingénie à leur substituer l'humain.

Sa doctrine a pris la forme tantôt du récit romanesque, où jeune homme et jeune femme ne se virent jamais en tête à tête si implacablement (*Les Jeux de la Flamme*, 1906; *Pour en finir avec l'Amant*, 1908); tantôt de souvenirs admirablement chargés d'amour et de douleur, souvenirs d'amis (*Jean Lorrain*, 1907; *Jean Dolent*, 1911), souvenirs d'une mère perdue trop tôt (*Les Saisons de la Mort*, 1916), avec les traits les plus heureux et les plus déchirants de l'écrivain gravant sa douleur; tantôt encore d'essais où l'âme brûle dans la pensée (*Voici la Femme*, 1909; *Le Couple*, 1911; *Simplicité féminine, au secours*, 1921).

Aurel a sa manière. Elle a substitué l'élan saccadé de son démon aux naturelles démarches intellectuelles, l'éclair de l'allusion au fait, le pathétique élégiaque à l'exposé

méthodique. Elle ignore trop son lecteur. Mais à travers cet obscur fouillis étincellent les grandes formules. Son style accable et libère, explique et foudroie. Apollinaire, dans *La Phalange*, en 1909, ne promettait-il pas à Aurel, pour ce style, le surnom de duchesse de Saint-Simon ?

Émules d'Aurel, terrible païenne, des femmes cherchent le bonheur dans une méditation de l'au-delà.

Avec une sensibilité qui a fait ses preuves dans *La Vie et la Mort des Fées* (1910), dans *L'Âme des Enfants, des Pays et des Saints* (1912), la fille du Président Félix Faure, la femme de Georges Goyau, Lucie Félix-Faure Goyau (1866-1913), a conçu le bonheur au terme d'un entraînement de l'âme et de l'esprit selon les méthodes chrétiennes. *Christianisme et Culture féminine* (1914), *L'Évolution féminine* (posthume) se complètent.

Suzanne Spezzafumo, sœur d'Aurel, nous introduit à la vie morale et spirituelle dans ce manuel d'Épictète chrétien, *Se suffire à soi-même* (1941). La vie n'est qu'un départ, dit-elle. Elle dit encore : « L'amour est la plus profonde originalité que porte la terre. » Mais il s'agit d'un amour qui doit aller jusqu'à Dieu. Et Dieu nous le rend, avait assuré un livre précédent, *Tendresse de Dieu* (1930). A la foi, Suzanne Spezzafumo sait donner un caractère de présence surgie, de mystère fraternel.

CHAPITRE II

LES LETTRES

Si les oppositions d'idées ont largement enjambé du xix^e au xx^e siècle, d'autres oppositions ont partagé la littérature proprement dite : poésie, roman, théâtre se sont distribués eux aussi, avec la plus généreuse diversité, en une innombrable géographie de parentés et de filiations, de contrastes et de dissidences, de particularismes et d'exceptions. Puis s'est ouvert l'abîme de 1914.

L'œuvre des maîtres tels que France, Loti, Barrès ou Boylesve, s'est épanouie dans le siècle nouveau. Léon Bloy est l'exact contemporain de France et de Barrès, mais comment résister à l'envie de le prendre à part pour l'installer face à Claudel qui est son cadet ? Tous deux, que rapproche leur foi chrétienne et catholique, s'opposent par la pensée et par les formes littéraires.

À la jonction des deux siècles, par naturelle réaction nationale et sous quelques influences extérieures, un réalisme lyrique a pris naissance, puis s'est développé avec les expressions les plus variées et des importances inégales, en prose, en vers, chez de jeunes poétesses que j'appellerai « amazones », dans le groupe des Naturistes, et parmi des écrivains aussi différents que Gide débutant, Charles-Louis Philippe et Marguerite Audoux.

En dehors de la troupe des muses amazones, la poésie a connu d'une part une large paix traditionnelle, d'autre part un violent tumulte. Les traditions d'ailleurs sont apparues multiples : chrétiens, sages libertins, mallarméens, fantaisistes... que de camaraderies et que de solitudes ! Mais, en

face de cette dispersion, des groupes organisés ont dressé et mis en marche leur volonté d'innover. L'Abbaye veut des surgissements de thèmes et de rythmes absolument neufs, et l'Unanimité poursuit une synthèse. A cette offensive succède bientôt un assaut, livré par le Modernisme total, qui va révolutionner de fond en comble le système prosodique. La fantaisie, reparue à ce moment, s'est logée tantôt chez les traditionalistes, tantôt chez les révolutionnaires : d'où les Fantaisistes proprement dits et les fantaisistes du Cubisme.

Plus paisibles, les romanciers ont entretenu bien des genres : roman d'amour, roman de mœurs, roman d'exotisme. Certains ont défendu des thèses, certains autres ont préféré le jeu. Des genres inédits s'installent : roman des âges de l'homme, roman colonial, bientôt roman d'Empire, le roman des régions prend un développement disproportionné.

Enfin l'esprit novateur monte sur les planches. En pleine prospérité du théâtre d'hier, où triomphaient Bataille, Bernstein, Curiel, Flers et Caillavet, Tristan Bernard et plusieurs autres, un poète a préparé par ses théories et par ses œuvres, avec des bonheurs inégaux, le théâtre d'aujourd'hui.

I

ÉPANOUISSEMENT ET ACHÈVEMENT DE QUELQUES MAÎTRES

I. — ANATOLE FRANCE CRÉATEUR ORIGINAL

Anatole France était-il devenu, aux environs de 1910, notre nouveau patriarche de Ferney? Pour l'Europe, peut-être, non pour la France, mieux avertie. Une minorité de nos lettrés savait à quoi s'en tenir et souriait; le grand public, dans son admiration, sacrifiait à peu près complètement le coryphée des « temps nouveaux » au moraliste et à l'écrivain.

Un maître de l'art d'écrire, c'est ce que France a été et demeure tout d'abord. Il a affranchi notre langue des modes éphémères et retrouvé les harmonies que le sentiment réfléchi compose avec la beauté tirée des choses. Dans la foire assez encombrée que devenait notre littérature entre 1880 et 1900, il a édifié avant Barrès un pavillon d'humanité choisie. Un air général de santé, un velouté de peau, quelque chose comme une jolie démarche font sourire son œuvre. Et ça et là apparaît toujours, entre des pages plus méditatives et abstraites, quelque concert doré à la Giorgione.

Des critiques jugent que France a déversé un immense acquis livresque dans son œuvre, à la place de la réalité vivante, ou plus subtilement, comme l'a écrit Jules Lemaître, la réalité s'y refléterait « à travers une riche couche de science, de littérature, d'impressions et de méditations antérieures ». Oui certes, nous l'avons noté, littérature de grand lettré, œuvre de culture. Mais faut-il dire œuvre de plagiat pseudo-classique ou de marqueterie alexandrine? Non pas.

Je demanderai même si France n'est pas plus créateur qu'on n'a cru. Ce qu'il réussit en maître, c'est un mélange

à lui de roman et de chronique. Il a inventé et animé des mythes, comme les Anciens, et il les incarne dans de belles histoires, dans de savoureuses aventures. Il a mis au monde des types originaux et des figures représentatives. Sylvestre Bonnard, Jérôme Coignard, Bergeret, Crainquebille existaient-ils avant lui ? Et connaît-on beaucoup d'œuvres où faire la connaissance de plus de gens, notables et personnalités savantes, magistrats, ecclésiastiques, militaires, bourgeois, petit peuple, et combien de femmes ? En outre, chaque catégorie se diversifie à son tour en traits plus variés : ceux, par exemple, qui distinguent l'ampleur dogmatique de M. le Supérieur du Grand Séminaire, la souplesse résistante de l'abbé Guitrel, la diplomatie bonhomme et retorse du cardinal-archevêque. Pour rétrécir encore notre champ d'exemples, où donc le problème d'un ménage troublé par la faute d'un des époux trouve-t-il une solution plus ingénieusement singulière que dans *Le Mannequin d'Osier* ?

L'écrivain veilla toujours chez France. A peine M. Bergeret achevait-il ses propos, que son biographe eut l'idée d'un personnage populaire qui partageât, dans les imaginations révoltées, l'infortune du capitaine Dreyfus. Les lecteurs du *Figaro* reçurent donc *Crainquebille* pour leurs étrennes de l'an 1901. Ce conte inspiré du marchand de quatre saisons, victime lui aussi de la justice des juges, mais civile cette fois, est délibérément faux dans son anecdote, faux de situation sinon de personnage, mais vrai de toutes les observations rassemblées dans son mythe et, sur ce plan de vérité générale, égal dans sa première partie à un acte d'Aristophane, égal au meilleur et unique France dans la dernière, quand Crainquebille bute contre l'humanité si parisienne du second gardien de la paix. De tels petits ouvrages deviennent presque grands à force d'ironie supérieure, d'âpreté critique et de pitié (1).

La Révolte des Anges, à la prendre dans sa pensée stricte, se résout à du pur manichéisme. Où nous attend sa nouveauté ? Dans l'ampleur heureuse des contours, dans l'éclatante fermeté de style dont sont dotés les aspects de ce conte philosophique, dans le nerveux mouvement et la cocasse

(1) Le conte a pris ensuite la forme d'une comédie à trois tableaux qui triompha à la Renaissance, avec Lucien Guitry, le 28 mars 1903.

vérité de la fiction et des caractères : les maîtres et les habitués de l'hôtel d'Esparvieu, le bibliothécaire Sarriette, l'abbé Patouille, le vieil artiste Guinardon et sa Zéphirine, les jeunes femmes qui entretiennent le train de l'amour, même les simples comparses comme le policier secret ou le banquier.

Même ce qui n'a pas figure humaine, Anatole France le fait respirer et briller : les pensées, les railleries, les hommages, les doutes, auxquels le moraliste a su donner une forme qui se meut et qui parle. Il a pour cela des moyens qui s'apparentent avec ceux de la fable. Qu'on se rappelle l'étrange collaboration qui a poinçonné l'anneau épiscopal de Guitrél. C'était au temps du Concordat : trois dames aimables et complaisantes, la passion de l'automobile, l'ardeur à la vénerie, l'ambition pressée de jeunes israélites et voilà naître un apologue moral, politique et racial qui se profile en lignes individuelles, divertissantes, symboliques, sur l'horizon d'une ville française de *L'Histoire contemporaine*. N'est-ce pas ainsi que se manifestent tout au long de l'œuvre anges et démons de la foi, de la sagesse et du plaisir ? Et cet art de l'incarnation a partie liée avec la curiosité intellectuelle, qui est infinie.

Que représente, si l'on y songe, l'œuvre entière de ce grand voluptueux ? Une vaste jouissance... Qu'y devient l'amour ? Plaisir et cruauté... La philosophie sociale ? Souhait d'épargner toute souffrance aux hommes... La philosophie morale ? Sentiment de ce que le plaisir a d'éphémère au bord du néant. France prend pour guide suprême le sentiment de la beauté des choses, ce sentiment que Barrès seul aura au même degré, mais qui chez France est suavement païen ou renaissant. Comme M. Bergeret, il a « l'âme esthétique » : d'où sa mélancolie à base nihiliste, puisque tout ce qu'il goûte, désire et aime doit périr ; d'où un désespoir de la raison éternelle, une contemplation faite d'ironie et de pitié, une incontestable fraternité avec l'espèce humaine devant le mal et la douleur considérés comme injustices du destin.

Somme toute, cet auteur n'a rien inventé, chacune des choses qu'il a dites avait été dite avant lui, chacun de ses thèmes avait été traité, chacun de ses jugements formulé. S'il a une originalité c'est celle de l'arrangement ; ce qui lui

appartient en propre, c'est un « montage ». Mais ce montage est excellent. Les spectacles de la vie, à passer par cette mémoire, par ces lectures, par ces raffinements d'intelligence, s'en trouvent éclairés, avivés, colorés. Admironons dans Anatole France un artiste délicieux, qui triomphe dans le récit symbolique, dans les ornements du conte moral, dans le romancement des idées. La méthode ne sera pas mauvaise de se distraire à son œuvre comme à un magnifique et exquis album d'images.

Lauréat du prix Nobel en 1921, au repos dans sa propriété tourangelle de la Béchellerie, préparant son embaumement dans les chers souvenirs d'enfance et de jeunesse, bientôt enfin sans nul doute retiré de tout, jusque de lui-même Anatole France est mort le 12 octobre 1924, et nous lui avons fait des funérailles nationales.

II. — LOTI VOYAGEUR

Pierre Loti tout jeune a embrassé l'univers. La marine française lui permit de visiter de vastes contrées et des contrées privilégiées. Il les a peintes en artiste pendant plus de trente ans. Qu'on ferme les yeux en pensant à ses voyages, on a la tête éblouie de tableaux et de panoramas : l'arrivée à Fez et la présentation au Sultan, dans l'immense cour aux terribles murailles, Obock ravagé de soleil, les villes que rassemble Constantinople, l'entrée glissante dans la rade de Nagasaki, l'escalade à cheval des falaises gigantesques de Perse, l'immobilité terrifiante de la mer Morte, les hauts paturages tranquilles au-dessus de Nazareth...

Un besoin éperdu de stabilité, une hantise d'éternité expliquent que Loti ait regretté avec amour les coutumes et les formes que tue le progrès matériel. Il détesta les civilisés qui troublent la vie orientale, il protesta contre l'invasion touristique et technique. En Turquie, il stigmatisa le poison venu d'Occident, moins encore dans l'urbanisme que dans les mœurs et les institutions (1). Le silence des mosquées et des jardins, le calme des cérémonies traditionnelles, la simplicité des moyens d'existence lui ont dit : « Ici

(1) On trouve ses vues confirmées en partie, mais en partie corrigées dans la *Fin de Stamboul* d'Henri MYLÈS.

tout est pureté, dignité, beauté.. » Exceptionnellement, il a eu l'idée d'une Turquie à utiliser pour barrer la route aux Russes soviétisés, mais d'ordinaire il ne se soucie point de consigner des considérations politiques sur les pays qui lui offrirent leurs spectacles changeants.

Il a peint et célébré de préférence ceux où la civilisation paraissait s'être arrêtée et immobilisée; où il voyait vivre des peuples lents, retardataires et mystérieux : Japon — *Madame Chrysanthème* (1887), *La Troisième Jeunesse de Madame Prune* (1905), Arabie et Palestine — *Le Désert* (1895), *Jérusalem* (1895), *La Galilée* (1896); pays des rajahs — *L'Inde sans les Anglais* (1903), Perse et Afghanistan — *Vers Ispahan* (1904), Égypte — *La Mort de Phylae* (1909); Chine — *Les Derniers Jours de Pékin* (1901), *Un Pèlerin d'Angkor* (1911); Turquie — *La Turquie agonisante* (1913), *Suprêmes Visions d'Orient*, en collaboration avec son fils, en 1921.

Il est certain que presque toute cette œuvre descriptive respire une nostalgie qui risque de la vieillir; des nations que Loti a aimées endormies et mourantes se sont réveillées depuis qu'il s'est tu. Il avait d'ailleurs trop oublié çà et là que dignité, pureté, beauté de l'Orient, laissent dans leur ombre se creuser des cloaques et s'incruster des lèpres. La cote d'amour avait joué. Bien loin cependant de regarder vite, puis de courir à du papier blanc, Loti contemplait et rêvait. Il a séjourné. Il s'est mêlé aux populations, habillé en Arabe à Fez et en Turc à Stamboul.

Il y eut en lui une sorte de primitif volontaire qui errait à la recherche des êtres humains restés près de la sincérité originelle, et il y eut aussi, coexistant, un esprit traditionaliste, familial, scrupuleux, d'origine calviniste, auquel précisément il a éprouvé le besoin d'échapper à travers le globe. Au début des *Désenchantées*, exhalant sa tristesse au fond du golfe de Gascogne, sous le nom du romancier André Lhéry, il évoque en quelques mots sa souffrance d'avoir été à travers la surface terrestre un nomade qui s'attache çà et là par le cœur : « C'était ici, écrit-il donc, au bord de ce golfe incolore, que ses yeux s'étaient ouverts au spectacle du monde, ici que la conscience lui avait été donnée pour quelques saisons furtives; donc les choses d'ici il les aimait désespérément quand même, et il savait bien qu'elles lui manquaient lorsqu'il était ailleurs. » On

comprend qu'ainsi, toujours déchiré entre deux patries, l'inquiétude se soit mariée à lui. Il a tendu sa voile de chimère en chimère et n'a finalement abordé qu'à des nécropoles, à des cendres.

D'un autre contraste il a tiré son charme triste : en face de l'Univers, le Moi, cet infiniment petit. Il a abouti malgré lui et par les seuls moyens de l'être sensible, car nul n'est moins philosophe, à une sorte de panthéisme esthétique, lequel anéantissant l'homme et toutes les réalités dans la métamorphose illimitée de la nature, répand un effroi, adouci, mais prolongé et généralisé par la mélancolie de ne pouvoir garder vivante autrement qu'en lambeaux, dans de pauvres phrases, la vision de cet univers immense et puissant.

Il lui est arrivé de peindre avec franchise des paysages lumineux et des populations actives : les cultures et les troupeaux des rives du Nil, la belle race des fellahs. Qu'il est sain, alors ! Et n'a-t-il pas le regard tout net dans *Vers Ispahan* ? Mais il cherchait surtout à satisfaire son âme rêveuse et désolée. Lequel de ses livres a-t-il préféré ? Peut-être *Le Désert*

Loti regarde la nature et les villes, mais réfléchies en lui-même ; il nous émouvrait moins si ses impressions n'étaient que d'un artiste, même grand. Leur subjectivité poétique les intensifie. Il voit toutes choses très plastiquement, avec des détails surprenants, mais il passionne ce qu'il voit, il lui inflige son propre tourment. Est-il beaucoup de paysages et d'antiques cités ou de scènes exotiques dont il n'ait pas fait lever l'angoisse de la mort ? Avouons même que son désespoir vécu et écrit est devenu chez lui une attitude, une manie. Il nous a offert quelquefois du désespoir préparé, par exemple dans les nocturnes de *La Mort de Philae* (1909) : car le temple, le grand sphinx, Thèbes, et même les momies royales au musée des antiquités du Caire, n'est-ce pas de nuit qu'il a tenu à les visiter ? Attrait du funèbre, ou mise en scène étudiée ? N'empêche qu'il a renouvelé à sa manière, avec des matériaux neufs, Chateaubriand. Il nous torture et nous enchante, il nous effraie et nous console de l'éphémère de la vie. Qu'on se le rappelle réalisant en 1901 un rêve de son enfance ; il regardait l'étoile du soir s'allumer sur les ruines ornées en bas-relief des épi-

sodes du Ramayana. Autour de ce Parthénon des temples Khmers, les blocs des tours écroulées, si imposants, témoignent pour une éclatante civilisation anéantie. La forêt va les recouvrir... La forêt ? Plutôt le temps, plutôt les effets de la fragilité incorporée à tout ce qui vient de main d'hommes. Aussi le pèlerin d'Angkor non seulement médita sur le néant du monde, mais se persuada de croire à l'identité des prières qui montent des pagodes, des mosquées, des cathédrales...

D'autres fois l'imagination rend le souvenir actif en lui, le fait se dilater, élargir ses ondes jusqu'à devenir cosmique. Voyez comme Tahiti, alors toute silencieuse de sa résistance à notre civilisation, a dirigé la pensée du voyageur vers un passé ultra-lointain où le monde devait s'ouvrir à une lumière plus jeune et plus pure. L'œuvre de Loti est riche d'élargissements de cette sorte. Elle y prend de la grandeur...

Le style de Loti cadre parfaitement avec l'esprit de ses voyages et des souvenirs qu'il a voulu en fixer. Il n'est fait que de mots simples et d'une syntaxe élémentaire. Il ne vieillira guère, il se fanera un peu. Son défaut est la mollesse, mais une mollesse enveloppante de lianes, une mollesse voluptueuse de caresses. Il puise sa vie dans les sensations, mais à travers une âme qui les adoucit. Il enveloppe toutes les précisions dans du charme et du mystère.

Pierre Loti a, par ses succès, accéléré le développement du genre créé par Bernardin de Saint-Pierre, continué par Flaubert et par Fromentin. Double genre : roman exotique et impressions de longs voyages. Parfaitement original, lui qui n'appartient à aucune école, il a eu de nombreux disciples, une nuée d'imitateurs. Proust l'a-t-il tenu pour l'un de ses précurseurs ? *Fantôme d'Orient* fait renaître dans des odeurs le passé mort et repère déjà les « intermittences du cœur ».

III. — MATURITÉ DE BARRÈS

Barrès voulait, tout en confiant au Palais-Bourbon les cendres du beau destin de proconsul qu'il avait derrière lui, maintenir vivant l'ancien officiant du Culte du Moi. Il y a employé plusieurs moyens.

1. — Il a aimé voyager (sentir pour vivre, sentir pour comprendre) comme Chateaubriand, Lamartine, Nerval, Gautier, Loti, Fromentin. Peut-être même la politique lui avait-elle donné le goût du mouvement. Surtout les pays nouveaux lui dessinaient comme un visage telle conception de la vie, — par exemple, réaliste et mystique en Espagne : un bouquet de contrastes, auquel il s'est plu passionnément. Cela le passionnait, en effet, de regarder dans ces miroirs mouvants les antinomies de sa nature : se partager, se battre avec soi à Tolède, quel spectacle !

Il arrivait alors que la Lorraine fût loin, pensera-t-on ? Non pas. A partir de la quarantaine, Barrès semble au contraire avoir voulu éprouver ou vérifier par de grandes randonnées de méditation ou de lyrisme un entêtement lorrain. *Le Voyage de Sparte* (1906) n'a pas d'autre sens, ni *Le Secret de Tolède* (1911) ; cet entêtement, l'enthousiasme pour Mistral n'en cache rien et la vénération pour Buchon trahit le Nordique conquérant. Bien que les conclusions du voyage grec restent confuses, en ce qu'elles ne font pas à la leçon rapportée de là-bas une part définitive, Barrès ne dissimule pas d'avoir pris de l'humeur à Athènes, devant la perfection de l'Acropole. Il fut toujours d'esprit pratique pour faire sa carrière, aussi a-t-il certainement pensé : la vie n'est pas assez longue pour que je refasse mes classes. Mais la grande affaire a été pour lui d'adapter ses thèses. La révélation d'une vie supérieure, oui, il l'a eue, mais obligé de la rejeter, parce qu'il s'agissait d'être Grec : pouvait-il l'être autrement qu'avec effort ? Je crois la question mal posée. Car s'efforcer n'est pas se guinder. La vie réclame incessamment l'effort et, dans la hiérarchie des efforts, pourquoi ne pas préférer celui qui vise haut ? La vérité est que Barrès a eu l'effroi de s'épurer, par conséquent de se dépouiller de beaucoup de choses, peut-être de lâcher la proie pour l'ombre. Quelle timidité ! Quelle avarice de Français ! Ou bien quel orgueil césarien : plutôt que tout, préférer se voir le premier dans sa bourgade ! Cela dit, le livre mettait fin chez nous à tout un hellénisme de commande, et voilà son utilité. Voici son charme : le visage de Sophocle, celui de Phidias sortis des musées et, sur ces marbres, une fraîcheur de matinée, car il y a eu quelques renoncements du voyageur à ses disciplines : il laisse aller son corps, il livre son esprit aux sensa-

tions... Pour de telles récréations, l'Espagne d'ailleurs valait encore mieux. N'y oublie-t-il point l'Occident et ses contraintes morales ? Le goût de Barrès pour l'Espagne, c'est quelque chose de sarrazin.

Qu'est donc son goût pour l'Asie ? Elle l'a toujours appelé. La première longue lecture dont il restait reconnaissant à sa mère, ce fut le *Richard Cœur de Lion en Palestine* de Walter Scott. En vieillissant, il s'était remis à relire de temps à autre Saadi. Des amis l'ont vu s'éprendre de miniatures persanes. C'est sans doute l'Asie qu'il a aimée dans la comtesse de Noailles, qu'il appelait « la petite fille du soleil » (L. Corpechot, *Souvenirs d'un Journaliste*). Il ne tarda si longtemps à voguer vers elle que parce que toutes sortes d'habitudes et de systèmes le retenaient. Mais quand il est parti, on eût dit qu'un rendez-vous d'amour le pressait, comme s'il s'était agi d'arriver aux sources neuves de cette Astinée Aravian qu'il avait dessinée dans ses *Déracinés* avec un mélange de plaisir et de peur. Et de ces pays du Levant auxquels il a consacré *L'Enquête*, dernier ouvrage publié de son vivant, il a rapporté aussi *Un Jardin sur l'Oronte* (1922), petit roman assez exalté, son *Dernier des Abencérages* : il prenait vraiment l'air d'avoir travaillé lui aussi pour de belles lectrices. Il travaillait en tout cas pour les parties éclatantes de son âme, pour ses évasions d'enfant des climats durs, pour son avidité à atteindre ce qu'il n'avait jamais tenu...

2. — La contradiction intime le déchirait, l'avait déchiré dès le départ : culture égotiste, poursuite de tous les biens, et cependant désespoir nihiliste, chant de deuil, élan pour fuir. L'œuvre de Barrès fait penser plus d'une fois à un dialogue Occident-Orient, constamment à d'autres qui s'appelleraient : arbres de Minerve-mirabelliers lorrains ou Tolède-Domrémy. Il y a le dialogue raison-lyrisme ou discipline-liberté, et c'est à mettre au point ce dialogue-ci qu'il a le plus travaillé, parce qu'il se maintenait ainsi sur la ligne générale de ses trilogies et qu'il entrevoyait, hégélien impénitent, une synthèse apaisante.

Il en mena donc la recherche sur le terrain religieux, qui dans cette période l'intéressait plus que tout autre terrain, très propice d'ailleurs aux confrontations envisagées, et il aboutit à *La Colline inspirée* (1913). Pourquoi s'est-il attaché

à ces trois frères Baillard, prêtres illuminés qui révolutionnèrent en plein XIX^e siècle un coin de Lorraine dominé par la colline de Sion-Vaudémont ? Parce que ces mystiques s'élevaient par l'ardeur de foi, par le dévouement, par l'extase, à la vie héroïque. S'il en alla chercher l'écho aux vieux comptes de sacristie, aux témoignages de toute sorte que recélait la bibliothèque de Nancy, il les a ressuscités de son âme à lui, son âme double. Léopold Baillard surtout, prêtre réfractaire, disciple de ce Vintras qui s'enorgueillissait de visions saintes à Tilly-sur-Seulles, il l'a aimé. Il lui reproche énergiquement de s'être laissé entamer par la sorcellerie, il lui en veut d'avoir détraqué sa petite communauté lorraine, de l'avoir laissé corrompre, d'avoir perdu avec lui des êtres aussi précieux que la sœur Thérèse, douce victime; mais quelle pitié attendrie lorsque l'évêché le traque, l'interdit, le chasse ! Ensuite, quelle allégresse lorsqu'un moine, ayant trouvé le chemin de son cœur avec des paroles de vrai amour chrétien, réconcilie le révolté agonisant avec l'Église ! Alors éclate le dialogue célèbre, le dialogue type, de la Prairie et de la Chapelle, celle-ci représentant l'ordre, la règle, le lien, et celle-là l'inspiration, née d'ailleurs de la terre ancestrale. La Chapelle a condamné l'erreur des Baillard, solides bâtisseurs d'ordres, mais hérétiques, elle demande à quoi peut mener un enthousiasme qui reste élan individuel et fantaisie, même noble : seulement elle doit reconnaître nécessaire l'enthousiasme à la base.

Avions-nous attaché assez d'importance à des pages qui s'intitulent « Le regard sur la prairie », à la fin de *Du Sang, de la Volupté et de la Mort* ? On y voit très bien quelle tentation Barrès a eue de la vie libre et exaltée selon la nature; il célébrait Wagner pour ses exhortations à devenir une force individuelle et unique. *La Colline inspirée* liquide avec ampleur cette tentation du romantisme le plus aventureux. Elle montre ce qu'un mystique indépendant peut cacher d'avidité rustique et même de matérialisme paysan; elle ne montre pas moins sur quels entraînements terribles l'exaltation risque d'ouvrir les portes. La Chapelle au contraire, c'est-à-dire la Cité et l'Église, c'est l'expérience, l'autorité bienfaisante, la tradition protectrice. Plus tard, aux pays du Levant, Barrès a rencontré sur les chemins de l'Asie certaines forces magnifiques de l'ardeur mystique (derviches dansants, Bacchantes

imaginées aux sources de l'Adonis) que l'Orient laisse s'égarer, se perdre et que l'Occident et l'Église « guident, épurent, emploient et subliment »

3. — Tout en composant ce grand roman idéologique, Barrès réfléchissait aux rapports du catholicisme avec sa propre intimité. L'auteur des trilogies, sans foi, hostile au néo-catholicisme du vicomte de Vogué, avait éprouvé cependant un besoin religieux, à travers son mélange personnel de froid scepticisme et de feu imaginaire. D'abord, il s'arrangea d'un catholicisme, simple magasin d'expressions symboliques. Puis il lui donna place dans les traditions françaises. Lorsque ensuite il fit la campagne qu'il devait enregistrer dans *La Grande Pitié des Églises de France* (1914), il lia si délibérément la spiritualité de la race à la présence d'un Christ en tout village, qu'on osa le croire à la veille de se convertir. Quel pas important sur la route du Moi ! Mais le pouvait-il ? D'une part, ses réserves de lyrisme lourd et violent le poussaient à une frénésie « asiatique » qui finalement le décevait. D'autre part, un catholicisme conçu comme force régulatrice et tempérament d'ardeur, en somme négatif, ne pouvait lui assurer aucun chemin de Damas. Tout cela n'était que trouble. Une page de *La Grande Pitié* évoque ces chants chargés de nostalgie qui s'élèvent dans les solitudes de l'Amérique du Sud par les soirées d'été, à l'heure où la beauté du monde éveille « un sentiment si fort qu'il se termine en douleur ». L'âge de Barrès arrivait alors à la soirée d'été qui exige pour la jouissance et la souffrance de vivre qu'elles soient bercées, achevées, dissoutes en purification. Et voici son rêve : ouvrir le catholicisme à tout un paganisme, faire vivre en harmonie les églises de France avec les forêts, les sources et les bois ..

On comprend que des catholiques vigilants lui aient reproché, par la plume notamment d'Henri Massis, une activité qui se contente de grouper de hautes émotions autour de nobles ou touchantes images : « Imaginations romantiques », déclarait Massis. Objectons aussi à Barrès que si l'on veut donner des dieux aux hommes, on doit les choisir très déterminés, capables d'inspirer la crainte, l'espérance, et d'interdire les rêves trop individuels. Est-ce que Barrès n'aurait pas gardé dans les moelles quelque chose de ses Baillards ? Mais enfin il serait injuste d'estimer que sa défense

extérieure d'un idéal où les hommes peuvent trouver leur bercement et où lui-même trouvait une invitation à se dépasser, n'apporte rien d'autre que du Renan Renanien quand il proclame le bienfait de la foi et quand il appelle divin tout ce qui échappe à la raison, depuis l'inconscient jusqu'au sublime, il a passionné cette attitude en y faisant passer l'électricité du désarroi humain, la fièvre de la raison défaite. Étant venu à penser que son nationalisme manquait tout de même d'infini, étant même entré dans une assez vague croyance à la vie future au moment de la mort de son neveu Charles Demange (*Cahiers*, août et novembre 1909), il eût voulu croire tout à fait et fréquenter les sacrements : voulu douloureusement, au point que le lecteur des *Cahiers* se murmure parfois : « Un Pascal qui n'a pas eu la grâce... » C'est un fait qu'il ne l'a jamais eue, malgré la soif qui l'en brûlait. C'est un autre fait qu'il en a senti de la douleur.

4 — Barrès, en somme, se voyait au seuil de l'inconnu, et il en éprouvait une curiosité que les *Cahiers* révèlent mêlée d'angoisse, que *Le Mystère en pleine Lumière* (posthume) montie à la quête de satisfactions bizarres.

Par trois fois l'œuvre de Barrès donna l'impression qu'il allait rejeter tout ce qui l'assiégeait de circonstances très extérieures, de soucis surajoutés, de préoccupations collectives, et pénétrer seul enfin dans l'essentiel vital, s'agenouiller devant ce qu'on pourrait appeler Dieu sur terre. La première fois, ce fut au temps du *Jardin de Bérénice*, quand l'inconscient lui dépêchait d'émouvants effluves; puis en certains chapitres de *La Colline inspirée*, lorsqu'il pressentit ce qui s'étend bien au delà de Bérénice et ce sur quoi le Moi perd son pouvoir; enfin dans *Le Mystère en pleine Lumière*, au terme de son existence, de plus en plus penché qu'il était sur cet inconscient où l'on rejoint ancêtres, héritages et la terre elle-même. Ne retrouve-t-il pas tout simplement à cette heure ce qui avait le plus vivement sollicité sa jeunesse : s'émouvoir avec lucidité? Mais il le retrouve au bas de l'autre versant, non plus celui de la passion terrestre, mais celui de l'interrogation cosmique : vibrer, se sentir vibrant et comprendre sa vibration, mais en approchant le plus près possible de l'inaccessible. Aimer, souffrir, avoir peur, tels sont les moyens de l'âme pour unir ses palpitations à celles de la nature,

c'est-à-dire au monde mystérieux, « plein de pouvoirs occultes qui gisent dans les cimetières et dans nos consciences, dans les prairies et dans les bois ». Mystique païen, qu'avait marqué jeune la pensée de Louis Ménard, Barrès faisait alliance avec les fées, les petits dieux locaux et le souvenir des druidesses; il acceptait un celtisme qui monte du sol dans les brouillards d'automne ou dans l'évanouissement des soirs et qui est la respiration de la Terre, de l'antique terre gauloise qui rend ses morts, comme disait Le Goffic...

Dès lors, pourquoi Barrès se refuserait-il à accorder de l'importance au pigeon qui élit domicile chez lui un certain soir ou à la musique qui met en branle des génies redoutables ou encore à la Sibylle païenne qu'abrite généreusement la cathédrale d'Auxerre ? Il se sent entraîné en esprit dans l'univers invisible, il prend contact avec lui, il accède à une géologie cachée. Direction païenne : la « Sibylle d'Auxerre », la « Musique de perdition ». Direction mystique (qui voudrait aboutir au christianisme, parce que la meilleure poésie, c'est « la poésie des grandes croyances ») : le Testament de Delacroix, l'Automne à Charmes. La carrière de Jeanne d'Arc, évoquée ici, pensée et repensée tant de fois ailleurs, et sur laquelle Barrès méditait un pendant au chef-d'œuvre de Péguy, sert d'intermédiaire entre les deux directions. Au reste, les prétextes pouvaient se diversifier à l'infini, les réalités se rattachent les unes aux autres dans un chœur d'intuitions poétiques grâce auquel la série commencée avec *Du Sang* s'épanouit en âme et en art dans *Le Mystère*.

5. — Enfin (et voilà notre voie la plus heureuse pour rejoindre l'initial Culte du Moi) n'oublions pas le mot de Barrès sur la nécessité de passer par le perfectionnement intérieur pour se hausser à l'art classique. Il s'y est employé pour son compte et c'est de le prouver qui fait l'intérêt passionnant des *Cahiers*. Pourquoi les *Cahiers* (posthumes) le grandissent-ils ? Parce qu'on le voit là observateur éminent des hommes (portraits de Jaurès, conversations avec Bourget, le stoïcisme de Coppée malade, rencontres avec Soury quasi fou et sublime). On le voit aussi les jugeant d'un haut point de vue, sévère pour l'intelligence d'Alphonse Daudet, plein d'estime pour le grand esprit d'Anatole France. La lucidité jointe à ce retrait sur les hauteurs, au niveau de

quelques maîtres, produit des merveilles de noblesse et d'efficacité. Voilà Barrès, gentilhomme, hautain et armé de cravache devant une plèbe de l'esprit; mais filial avec active discrétion pour Verlaine au ruisseau, soulevé de vénération pour Ménard dinant dans sa pauvre brasserie, pour Jules Soury mastiquant son saucisson sur un banc. Regardez-le quand il n'accepte pas le mythe du Parthénon, il se découvre devant lui avec une parfaite politesse. Et puis enfin conversations, méditations, beau glissement d'images littéraires et politiques s'orientent de toutes parts à travers les *Cahiers* sur le nihilisme barrésien occupé à se traiter : alors nos yeux voient un poète se lever, ces pages magnifient l'animal pensant que le reste de l'œuvre anime et qui marchait à la poésie, en effet. Quelle poésie ? Celle qui se dégage d'une pensée tellement dépouillée que de grandes lois soudain la traversent et font communiquer notre vie intérieure avec la vie universelle.

IV. — SON BILAN

Barrès a varié son style selon les livres. Pour ses chroniques de jeune dandy égotiste, il s'est fait svelte, vif, insolent, avec brusquement de lentes complaints prolongées. Pour ses harmonies de sensibilité et d'imagination : ample, orchestral et quelquefois un peu lourd. Pour le pamphlet : bref, abrupt, martelé. Il arrive aussi qu'il rassemble ses styles les plus nobles avec simplicité et prédominance de clarté large dans les grands récits (*La Colline inspirée*), ou bien avec certaine diversité déroutante dans les recueils à explosion comme *Scènes et Doctrines* ou *Le Voyage de Sparte*. Par-dessus tout il fut un grand artiste, on le voit juste à l'opposé du jongleur d'idées. Ses pensées plongent des racines dans l'être sensible, elles vivent avec leurs nerfs. Maurras trouvait un goût de chair au style de Chateaubriand, celui de Barrès fait deviner un délicat système nerveux.

Laisse-t-il un livre complet qui puisse tout seul se suffire ? Presque tous ses ouvrages rassemblent en vrac des pièces détachées. On dirait qu'il s'obligeait à composer des livres, alors que son goût allait à des recueils de pages très choisies. Un livre construit pourtant : *Les Déracinés*, mais sur pilotis

d'artifice et d'arbitraire qui ne se dissimulent point. *Colette Bandoche*, *Le Jardin sur l'Oronte*, voilà des bijoux plutôt que des monuments. *La Colline inspirée* vise à la symphonie, mais reste trop grêle en beaucoup de ses parties, lourde en d'autres. Et voyez comme *Leurs Figures* a l'air d'avoir égaré les héros des *Déracinés* et de *L'Appel au Soldat* : où est passé Rœmerspacher ?... Cependant n'y eut-il pas un romancier dans Bariès ? On s'intéresse au sort des « déracinés », *La Colline* porte de violentes figures individuelles et tout un petit peuple de paysans. Qu'est-ce qui nous gêne donc ? Peut-être un certain didactisme qui immobilise par moment le haut romanesque ou le large symbolisme. Ces livres ne se détachent guère de leur auteur. Aussi réussit-il avec éclat le dessin de pamphlet, la charge satirique, mais jamais, même dans *Leurs Figures*, des annales à la Saint-Simon : en comparaison de cette fresque, il n'a à offrir que des albums, plus rarement des tableaux. Il a oublié ce qu'avait dit La Bruyère : que c'est un métier de faire un livre comme de faire une pendule. Assurément ce qu'il laisse de plus net et de solide, c'est le miroir quotidien d'un être : *Les Cahiers*. Il eût écrit son chef-d'œuvre sous le nom de Mémoires. Hélas, tout ce projet reste en puissance et décidément Barrès ne s'est jamais complètement dégagé de la littérature décadente.

Or, quelle œuvre contemporaine contient plus de sensibilité, d'esprit, de ressources intérieures ? Si l'imagination constructive a fait défaut, et défaut aussi l'attention aux menues et communes réalités, il faut bien qu'il y ait eu autre chose, et même autre chose que le vœu acharné de se sentir et de se montrer différent d'autrui. Il y a eu ceci : qu'écrire uniquement par humeur ou exaltation, avoir besoin de tout transformer en émotions, ne conduit pas à embrasser des horizons. L'émotionnel, s'il crée des beautés, ce sont beautés fragmentaires.

Des beautés, en tout cas. Quoi qu'on pense des idées et de la conduite, par exemple, du *Roman de l'Énergie nationale*, on en détachera de belles et de jolies méditations, rêveries et complaints (Vallée de la Moselle, immortalité de Napoléon, un jeune Français affrontant l'âme féminine de l'Orient à Paris, etc...). D'exceptionnelles scènes de tragi-comédie évoquent les séances d'un Parlement en délire. Ailleurs ce sont poèmes en prose. L'âme du héros de *La Colline inspirée*,

à quoi la comparer, sinon à celle de Beethoven amassant la matière de ses symphonies ou à l'esprit de Hugo possédé vers la fin par des sonorités mystérieusement naturistes et panthéistes ? Le visionnaire de Sion-Vaudémont, quels dieux ne rejoignait-il pas ? Son histoire, en maintes pages, ce n'est plus qu'art et poésie. Par contre, dans *Scènes et Doctrines*, où bat son plein l'alternance périodique de l'idéologie lyrique avec les récits et les exposés, quoi de plus provocant à l'appétit de lecture que ce discontinu où la Méditation de Combourg voisine avec les épisodes de l'Affaire et l'évocation de Sylvie avec la présentation de la Ligue de la Patrie française ?

Ni véritable romancier, ni dramaturge, ni philosophe ni exactement essayiste, Barrès a affranchi sa littérature des genres limitatifs. Lui aussi a composé sa *Lettre à d'Alembert* et ses poèmes en prose de promeneur solitaire, son *René* et son *Gêne du Christianisme*, toutes proportions gardées. Et lui aussi, faute de temps, a laissé, au moins dans la forme, des *Pensées*. L'œuvre essentielle de Barrès se développe en grandes rêveries.

Une sensibilité, tantôt furieuse et contrainte, tantôt dopée et fouettée, tel est Barrès. Il a pensé, comme tant de romantiques, avec son cœur. Un peu trop. Dans ses *Cahiers*, parlant des idées où il a baigné de naissance, c'est-à-dire de l'atmosphère que lui avaient faite ses enfances, il déclare : « Grâce à elles, j'ai toujours su parfaitement où était la vérité... » Et voilà. Son cœur, c'est là qu'est la vie, c'est là qu'est le monde réel : puisse-t-il m'occuper assez ! pense-t-il. Aux heures où les péripéties du drame national ou du drame civilisé ne l'orientaient point, ou peut-être lorsqu'il désespérait de pouvoir quelque chose, l'enfant de ce Charmes qui dressa sa redoute avancée face à l'inconnu, se dissolvait en lyrisme. Il laissait alors couler, en place d'idées, la poésie assez baudelairienne gonflée en lui. Et même quand il a célébré des règles raisonnables, il se maintenait hors de la raison raisonnante. C'est d'ailleurs pourquoi, au moment même où l'on croyait qu'il se ralliait à Maurras ou au Père Janvier, il s'en éloignait net, pour retourner au plus profond de son Moi.

Passionné, il va dans l'émotionnel jusqu'à la cruauté.

Il adore l'Espagne, pourquoi ? Parce qu'elle produit « la plus violente vie nerveuse qu'il ait été donné à l'homme de

vivre » (*Du Sang, de la Volupté et de la Mort*). *Du Sang*, *Le Gréco* n'ont qu'un but, l'exaltation des sentiments. L'âpreté brûlée de Tolède devient une patrie, le monde se transforme en feu sombre et pourtant joyeux. L'imagination de Barrès fait penser plus d'une fois à un Espagnol d'arène qui voudrait pouvoir mettre à mort. Qu'on prenne garde à la page des *Cahiers* où il contemple un adversaire qui s'est tué : excellente référence pour un pamphlétaire. Barrès a écrit ses *Châtiments*, c'est *Leurs Figures*, ce sont certaines colères de *Scènes et Doctrines* : à Rennes, devant Dreyfus fermé et glacé, il éprouve le sentiment du matador à qui un taureau lâche se refuse. D'ailleurs *Leurs Figures* ne se réfèrent-ils pas volontiers aux corridas de Valence et de Séville ?

Barrès vient au premier plan de la littérature d'émotion, de la méthode d'estocade intellectuelle et aussi d'ailleurs, fort heureusement, de l'introspection artiste, méditative et lyrique : il a déterminé des habitudes anti-intellectualistes qui rejoignent la philosophie bergsonienne, après avoir réagi contre son temps, contre le siècle de la raison orgueilleuse. Puisque nos jugements les plus abstraits traduisent les façons de sentir déposées en nous par les morts, puisque nous sommes ces morts continués et toujours vivants, quelle part reconnaître au rationnel ?

Esprit aigu et vigilant, Barrès a fait de son œuvre une étreinte de luteurs entre son intelligence et son anti-intellectualisme. « L'intelligence, a-t-il écrit, petite chose à la surface de nous-même », et voilà le cri précisément de l'intelligence avertie.

Malheureusement quel auteur, tout en connaissant sa nature, ne tend à la contredire ? Les contraires l'attirent. Barrès confia un jour au signataire de ces pages qu'il eût voulu être Jaurès : il souffrait de se voir parqué dans l'écrit, non doué pour la parole. Ah, prendre les foules au ventre ! Mais prendre les élites aux pièges d'idées ne tente pas moins : quel bâtisseur de mondes mentaux a-t-il envié ? Lui à qui l'intelligence n'eût dû servir qu'à affûter sa sensibilité, il a triché avec lui-même en systématisant. Résultat : un chapelet d'échecs. La doctrine empirique de la terre et des morts témoigne seulement d'une sensibilité qui se défend, capable de délicatesses, d'ingéniosités, de précautions, de pudeurs et de charmes. Mais une réalité n'existe que dans des limites :

Barrès donne-t-il les moyens d'exister à cette fatalité ancestrale ? Où se prendie pour essayer tantôt de l'alléger et tantôt de la charger ? Il ne l'essayera pas ? Alors, c'est un conservateur qui va se proposer à nous, conservateur intégral, conservateur inutile, conservateur impuissant qui convoite des réalités, les poursuit, mais ne parvient point à s'y agripper : en religion, en politique intérieure et extérieure. Certes, il a su donner un splendide relief à son mépris pour des fautes et pour des tares ; mais cet opposant aux idées monarchistes autant qu'aux démocratiques n'a apporté rien de positif, rien qu'une velléité césarienne. Et quel seul chef a-t-il choisi ? Le lamentable Boulanger. Autre velléité, le socialisme national : elle s'est enlisée. Sa marche au mysticisme et son alliance avec le catholicisme ne lui ont pas fait dépasser une religiosité sommaire. Enfin, partisan d'un arrangement franco-allemand, il s'est contenté de réciter des chapitres d'histoire sur les bords du Rhin... Dégout, espoir, élan brisé, désarroi, — est-ce le lot de Barrès ou bien le graphique fiévreux d'un pays qui en est arrivé à subir les événements ?

Des ignorances trahissent Barrès. Par exemple, ayant posé dans les *Déracinés* le problème du prolétariat intellectuel et l'ayant lié à celui du déracinement, pourquoi a-t-il jeté parmi leurs données la doctrine kantienne du devoir, sans prendre soin de l'étudier ? Son hégélianisme paraît mal digéré. Taine et Renan ne pèsent tant sur lui que parce qu'il ne les connaît pas tout entiers. Tout cela n'explique pas mal ses accrocs à la plus simple logique, qui vicie le fameux passage de l'égotisme au nationalisme.

Qu'a-t-il institué ? Une philosophie ? Je ne vois qu'un panthéisme extrêmement vague. Une éducation ? Bonne en partie, par ses réclamations pour l'âme et l'imagination, son esquisse demeure imparfaite et périlleuse, parce que l'enfant questionnera toujours sur l'universel, sur l'immuable, et parce qu'un déracinement s'impose sur le plan des Humanités. Une théorie d'État ? Il n'en a pas été question. Parmi les forces de l'armée nationaliste, Barrès tient les secondes positions, les positions du traditionalisme patriote. Le beau départ de la *Cocarde*, avec son attelage des deux politiques, la nationale et la sociale, n'a pas eu d'arrivée.

Dans ces conditions, on déplore qu'il ait eu la rage de

se faire doctrinaire. Comme cette ambition le dépassait, la doctrine qu'il se donna l'a emprisonné, paralysé, rapetissé.

Tant pis qu'il ait dénaturé Venise et Tolède, qu'il les ait noircies : Tolède n'est point une porte de l'enfer et Venise signifie mouvement, trafic, splendeur. Mais quoi ! Barrès a pris leurs masques pour son carnaval intérieur. On trouve moins indifférent qu'il ait tiré le Greco à lui avec une exigence fanatique en ne tenant compte ni de son astigmatisme ni de la forte influence du Tintoret. Mais la Grèce surtout lui fit courir grand risque. Le *Voyage de Sparte*, livre excitant pour l'esprit, grimace tout de même à l'excès. C'est très bien d'avoir retrouvé là-bas, sur les traces de Buchon, le souvenir des Croisés de France; moins bien de s'être battu les flancs pour fausser l'hommage à Antigone. Barrès range la fille d'Edipe au nombre de celles qui mettent en péril la Cité; il approuve Créon : solution trop simple à un problème complexe, trop brutale à un problème élevé, religieux, car Antigone, qui entend la voix des dieux équitables, ne personifie nullement un élan anarchique. Pas plus qu'Athénée ne peut passer du Parthénon à notre ciel avec son titre de déesse autochtone : lorsqu'il essaie de le faire croire, cinquante de ses pages le démentent malgré lui. Quant à sa continuelle protestation contre le livresque et le scolaire, ne s'inspire-t-elle pas d'un Xerxès scolaire aussi, d'une Sparte livresque également ? Et le romantisme de Chateaubriand et le Moyen Age de Buchon ne sont-ils pas du livresque encore, après tout, et bientôt même du scolaire à leur tour ?

Il a dit un jour aux Félibres et Cigaliers : « Ce que j'appelle Lorraine n'est peut-être qu'un sentiment très vif de mes limites. » Oui, des limites qu'il s'est imposées, que son intelligence lui a forgées avec ses substances sensibles, si précieuses, mais systématisées. Quel parti pris ! Comme tout cela fut voulu ! Le bonhomme Système a pesé ici de tout son poids, lui que la jeunesse de l'auteur avait pourtant honni. Car il débuta net, sec, mystérieux. Puis on le vit s'étendre, s'élever, s'accroître. Il semblait partir pour devenir notre Goethe, pour traiter après avoir combattu, pour terminer tant de luttes par des alliances, pour s'associer avec toujours plus de choses, pour « prendre le pas avec tout ce qui marche », en accord avec le rythme universel. Quel univers il nous fit espérer !... Sous l'action de la doctrine, un mouvement

inverse s'est déclenché. Il a commencé par la monotonie. Qu'on lise « Le 2 Novembre en Lorraine » : cette belle page, prolongée dans les *Amitiés françaises*, y dégénère en rhapsodie. Sainte-Odile, Sion-Vaudémont ont dicté trop de descriptions, trop de récits opaques, trop de ratiocinations insistantes. Enfin il s'est noué, immobilisé. Comparez le culte rendu au Vinci, dans la période de l'élargissement, avec les bouderies à l'Acropole, dans la période du repliement : n'est-ce pas une sclérose ? Quand le paganisme mystique l'a envahi, Barrès l'a vite ramené aux proportions de son village, au cercle des fées locales. Lorsque la tentation de l'Asie l'a pris, à l'immense rêve il a opposé cette menue réalité : le pays de Metz. Il a abouti à défendre son cimetière lorrain. Il note dans ses *Cahiers* : « J'ai abandonné toutes les autres positions, religion, certitude scientifique, sens de la vie, progrès. . » Et ceci : « La fumée de toutes ces batailles perdues assombrit l'horizon... » Quel renoncement, quelle abdication ! Ainsi il se possède, il tient une réalité, il hérite. Mais à quoi bon un héritage qui ne fructifiera pas, une énergie vitale qui ne se dépensera pas ?

En somme, Barrès a écrit le roman d'une inquiétude, interrompu par des secousses doctrinales qui ont mal servi son génie, au lieu que son tourment lyrique et son essor mystique, donc sa personne naturelle, lui assuraient ses chances sérieuses.

Non pas seulement les chances de l'artiste et du poète, mais celles de sa sensibilité, chaque fois qu'une mise en œuvre, au lieu d'un système, lui a donné corps. Les réflexes de cet écrivain d'émotion qui s'analyse, jusque dans ses livres doctrinaires, produisent de la beauté et même de l'utilité. Quand la « Terre et les Morts » affiche une prétention de penseur, c'est vainement, mais quand la « Terre et les Morts » reste le nom de la prière, de la poésie montées de toute une tradition militante et souffrante qui se trouvait méconnue, Barrès rend en retrouvant cette réalité un service comparable à celui que Chateaubriand rendit en utilisant l'art chrétien, par exemple. Il passionne et redécouvre. Combien peu de ses méditations renoncent à faire saigner des blessures intimes ! Il crée ainsi de la réalité vivante, qu'on pourrait appeler de la pensée révélée. Car la méthode subjective, même dans cet ordre de création, est féconde, capable de

découvrir et d'inventer, à condition qu'on lui laisse liberté presque complète, contrôlée seulement, et qu'aucune mécanique d'idées ne la guinde.

Y a-t-il, peut-il y avoir une vérité dans Barrès ? Non, a-t-il répondu lui-même. Il n'y a, il ne peut y avoir que sa vérité, ses vérités plutôt : vérités tirées de son Moi, formées avec lui, dans le courant direct de ses sources. Il les vérifie, bien entendu. Par quoi ? Par leurs effets, par leur rendement. Voilà un incontestable pragmatisme, mais armé d'une intérieure chevalerie, d'un sens de l'honneur.

La « vérité » première de Barrès consiste à prendre position contre un esprit d'abstraction cosmopolite, contre des propagandes dangereuses pour la continuité nationale. Ayant mobilisé tout un peuple d'esprits pour cette bataille, il l'a livrée sur un immense front. La bataille est restée indécise...

Sur un plan plus spécialement intellectuel et spirituel, il a constamment défendu sa France intérieure contre son germanisme; car son sens du mystère, son goût de la musique symphonique, ses tentations de panthéisme pouvaient faire de lui le plus allemand de nos écrivains. Au contraire, il a travaillé à maintenir une manière non seulement d'écrire français, non seulement même de sentir français, mais encore de vivre français, sous l'œil d'une masse d'ennemis. Par là, il a glissé à un traditionalisme fin et noble, orienté sur une attitude humaine que la France a polie. Moraliste français aux côtés de Bourget et de Maurras, il a inventé et répandu un goût, une piété, pour une certaine France pavé du roi et jardin de Sylvie, pour une spiritualité que nos siècles classiques ont distillée, et plus amie des modestes églises de village que des orgueilleux groupes scolaires. Il a fait ainsi contrepoids à ce mépris haineux de notre passé le plus délicat que tant de gens professent au nom d'autres passés ou de la modernité générale.

C'est donc, au fond, une civilisation qui s'exprime chez lui, c'est un trésor de réussites humaines, c'est la répulsion pour un lot d'horreurs et de vilénies, c'est un pèlerinage aux sommets de grandeur et de noblesse qui se répondent les uns aux autres, de nos aïeux jusqu'à nous. Son œuvre donne un exemple, elle exhorte. Elle est la prise de conscience, par larges et vives intuitions, d'une civilisation reçue avec choix entre toutes.

Barrès donne un beau spectacle lorsque, tournant le dos à la pensée rationnelle, universelle et classique, il demande à son cœur mortel les moyens de refaire de la vérité. Ce grand civilisé sauve constamment du spirituel, même dans les domaines où doctrinalement il a échoué : en religion, en politique, à la Chambre et sur le Rhin. Avec plus que des mots, avec des formules presque incantatoires, avec des extraits d'émotion, il comprend, il sertit, il éternise, il embaume, un peu comme fit pour le Valois et l'Ile-de-France ce Nerval qu'il a aimé.

Pour en faire quoi, en fin de compte ? Pour en faire des « sentiments qui donnent un prix à la vie ». Rien de plus barrésien que ce rachat de son nihilisme. La vie n'avait pas de valeur pour lui, n'avait pas même d'existence, sans la projection de ses sentiments sur elle, de ses sentiments pensés et cultivés. Mais prenons garde : son œuvre, si elle y gagne du réel, y perd de l'original. Car il s'agit de sentiments à travers lesquels Barrès retrouve le monde qui le dépasse, le monde qui vit distinct de lui et qu'il rejoint dans ses profondeurs, le monde trié et décanté par les devanciers, par les héros et les saints, par les meilleurs et par l'ambiance qu'ils ont créée. Nous voyons l'héritier Barrès tourner son visage matin et soir vers les anciens, et faire oraison. Saluons en lui un épigone, il semble fermer une époque. Toutefois, appartenant à un temps de guerre civile, on peut dire qu'il recrée ce qu'il maintient. En outre, il l'encadre et le pénètre de ses larges rêveries de poète. Enfin, jusqu'au bout, l'incomparable musicien se déploie.

L'influence de Barrès montrera de plus en plus sa force, de deux façons opposées.

Ses dogmes, ses idées, son système ont laissé derrière eux un nationalisme infécond : cela est vain ou barre l'avenir. S'en rendait-il compte ? Il n'aimait pas ses disciples stricts. Mais ses vérités, que nous avons dégagées, — et même à ne pas tenir compte de son apport anti-intellectualiste — jouissent d'une descendance si nombreuse qu'on la décèle dans presque toutes les familles d'esprit et jusque dans l'air de la patrie.

V. — BOYLESVE MÉCONNU

René Boylesve s'est engagé à fond dans la triple direction ouverte par *Le Médecin des Dames de Néans* D'où 1^o la série galante et libertine : *Les Bains de Bade* (1896), *La Leçon d'Amour dans un Parc* (1902), *Les Nouvelles Leçons d'Amour dans un Parc* (1926), qui ne s'apparente qu'en apparence aux traditions conteuses des *xvi^e* et *xviii^e* siècles, car le dernier chapitre des *Nouvelles Leçons*, le terrible chapitre intitulé « Le dernier mot de l'amour », suffirait à en signaler la morose intention pessimiste; — 2^o la série de la vie bourgeoise en province, peinte dans ses moindres aspects, mais avec un relief de figures très individuelles : *Mademoiselle Cloque* (1899), *La Becquée* (1901), *L'Enfant à la Balustrade* (1903), *Le Bel Avenir* (1905), *La Jeune Fille bien élevée*, *Madeleine Jeune Femme* (1912), — 3^o la série de psychologie amoureuse, lyrique dans *Sainte Marie-des-Fleurs* (1897), passionnée dans *Le Parfum des Îles Borromées* (1898), d'observation attristée dans *Mon Amour* (1908), *Le Meilleur Ami* (1909), *Élise*, *Souvenirs du Jardin détruit*...

Il y a des sentiers pour relier ces quatre voies. Le conformisme dénoncé dans *Le Médecin des Dames de Néans*, l'est également dans *La Jeune Fille bien élevée*, dans *Élise*. L'amour du jeune héros du *Médecin* fait passer son exaltation presque tragique dans ses émules de *Sainte Marie-des-Fleurs* et du *Parfum*. La nièce de M^{lle} Cloque n'est-elle pas déjà une « jeune fille bien élevée » ? Elle se marie avec un petit notaire de campagne comme Madeleine épousera un architecte médiocre. Et dans plusieurs romans, un même personnage, le héraut de l'idéalisme désenchanté, s'appelle tour à tour marquis d'Aubrebie (*Mademoiselle Cloque*), baron de Chemillé (*Nouvelles Leçons d'Amour*), La Villaumer (*Tu n'es plus rien*), Bénédicte Angéhus (*Élise*).

L'œuvre a pour armature générale une observation de la réalité des mœurs et des caractères. Bien que conduite par une sensibilité, elle va jusqu'à la raillerie, jusqu'à la satire même, par où se devinent les déceptions que la vie donne à un chimérisme de poète. Des récits tempérés et doux : mais là-dessous, une réelle force d'amertume, quelquefois de dégoût. Seulement, il arrive que le poète s'épanouisse sua-

vement, par exemple dans *L'Enfant à la Balustrade*, annales d'une guerre de petite ville, mais l'annaliste étant un jeune garçon qui colore merveilleusement la réalité des feux de son imagination rêveuse. L'auteur marque par là sans le vouloir sa présence constante, quoique nullement indiscrète; il la marque par la faculté aigüe, qu'il a donnée à ses personnages préférés, de souffrir de la vie telle qu'elle est, de la société telle qu'elle est. Les personnages de pareils livres s'accrochent, comme l'enfant au sein, à des rêves toujours détruits. Aussi s'enveloppent-ils de tristesse incurable. Certains, qui essaient de se révolter, n'y gagnent rien.

Dans son journal intime, Boylesve a noté, le 8 janvier 1912 : « Je suis un lyrique détourné de sa voie. Je ne fais que me chanter moi-même, d'une façon timide, sous le couvert de figures auxquelles je donne des noms. Mes romans sont mes haines, mes mépris, mes aspirations, mes dépités et mes rages. » Sa confidence l'a conduit jusqu'à avouer le « tragique silencieux de toute son existence ». Et l'on trouve, au milieu d'une page blanche, cette ligne : « Moi heureux ? j'aurais honte. »

Il existait donc chez Boylesve un écrivain fort et dur, un écrivain à poigne. Par malheur, il l'a lui-même dissimulé et écarté. Sait-on assez que *Le Parfum des Îles Borromées* est passé par cinq états successifs et que le plus intéressant n'est pas du tout celui qui a séduit le public, mais le troisième, paru chez Ollendorff en 1898, malheureusement introuvable aujourd'hui, qui révélait, au lieu du peintre douceâtre d'une Italie de chromo voluptueux, un amer et violent analyste de l'amour ? M. Gérard-Gailly a renouvelé complètement notre connaissance de Boylesve dans deux petits livres de sa collection, « Le Souvenir de René Boylesve » (1931-1936). C'est lui qui l'a appelé « un ennemi de l'amour », en s'appuyant sur ce texte disparu et sur quelques autres qu'il a mieux lus que nous n'avions fait. Ce n'est pas niable, l'auteur du véritable *Parfum* a peint la passion amoureuse comme une abjection, et l'auteur de *Mon Amour*, du *Meilleur Ami*, d'*Élise*, laisse transparaître, sous les délicatesses de ses récits et de ses choix d'héroïnes, un mal stupide et douloureux. Dans *Élise*, la femme est la victime; c'est l'homme, dans *Mon Amour* et dans *Le Meilleur Ami*.

Ayant ainsi dénoncé les cruautés de la vie, Boylesve a

dénoncé également celles de la société. Il condamne sa *Jeune Fille bien élevée* à faire un mariage de convenance exigé par la philosophie sociale de la bourgeoisie de Chinon, c'est-à-dire à entrer dans une existence vulgaire qui contredit le meilleur de son éducation, qui enterre le rêve de jours nobles et beaux. *Madeleine Jeune Femme* fait suite, c'est le roman de la jeune bourgeoise mariée, livre riche qui peut se prendre par trois biais différents : 1^o Madeleine cornélienne, fidèle et martyre, résistant à l'homme qu'elle aime, qui l'aime et qui serait digne d'elle, le repoussant par devoir mais avec douleur comme Geneviève, dans *Mademoiselle Cloque*, jure à sa tante de rester toujours pure, malgré son amour pour le lieutenant de Grenaille : le remords de l'imagination et du cœur tentés remplit des pages très prenantes ; — 2^o Madeleine témoin exemplaire d'un long entraînement de discipline religieuse et de perfectionnement moral, et capable d'introduire de la grandeur dans la vie la plus plate, le plus sûrement abaissée à une mélancolique médiocrité ; — 3^o Madeleine, par son seul malheur, par le gâchage de sa destinée, condamnant sévèrement la classe de moyenne bourgeoisie provinciale en la personne de son triste mari, nullement méchant, mais honnêtement vil, enfoncé dans sa superstition de la respectabilité ; Madeleine héroïne sympathique et pitoyable d'une calme aventure féroce, aura été offerte en sacrifice à ce Moloch... Comment donc se fait-il que l'auteur de si noirs romans passe pour un plat esclave du conformisme social ?

Venons-en enfin au romancier des deux livres les plus originaux, des deux histoires axées sur ses personnages les plus secrets, les plus animés d'un démon intérieur tenace, ramassé et presque mystérieux. Le premier, *Mademoiselle Cloque*, peint le malheur d'une âme d'exception, droite et héroïque, écrasée dans son chef-lieu de Touraine, par un monde nouveau qui divise la population sous des prétextes politiques, en réalité par des affaires d'argent, de vanité et d'envie. Mais cette âme de la vieille demoiselle, Boylesve a eu la courageuse sincérité de l'attacher à des sentiments et à des idées qui lui ôtent tout pouvoir, sauf sur une fine et délicieuse nièce élevée maternellement et dont ces idées, ces sentiments feront le malheur. Le second est *La Becquée*, consacré aux drames de la propriété rurale. M. Gérard-Gailly nous apprend qu'un soir de décembre de l'année 1893, au

café Gambrinus, Boylesve se mit à raconter à Hugues Rebell ses souvenirs d'enfance touiangelles, au domaine de la Barbotinière, près de La Haye-Descartes, et son existence parmi de vieux parents pittoresques qui vivaient au crochet de la tante nourricière Janeau. Il conta pour conter. C'est Rebell qui dégagait de ces histoires un sujet. Le domaine est devenu celui de Courance près de Beaumont, la tante Janeau est devenue Félicie Planté, qui symbolise, sans avidité paysanne, la passion de la propriété, ou plutôt qu'une âme la mystique du bien de famille à maintenir, à grossir, à transmettre. *La Becquée* donne une expression dure, revêche, mais sublime par moment, à tout un aspect solidement terrien du sentiment de la patrie.

L'œuvre de René Boylesve est pleine de drames, mais qu'il n'a pas présentés dramatiquement. Elle fait descendre au malheur par une pente douce où ne manquent même pas les agréments. Quand le malheur est là, il se trouve déjà à demi accepté, il se fond dans l'ensemble de la vie. Ou bien l'auteur l'accompagne de sourires indulgents, à peine narquois. Ainsi s'apaise et se fait, en somme, plus vraie, la tradition balzacienne. Daudet aussi est parent d'une telle œuvre, mais Boylesve se livre moins que lui, il garde fière tenue.

Un drame, il y en a eu un dans la carrière même de l'écrivain. M. Charles du Bos avait remarqué l'abondance du style dans *Le Médecin des Dames de Néans* et l'avait même appelée pré-proustienne. La version de 1898 du *Parfum des Îles Borromées* offrait la même complexité de psychologie et de langage, celui-ci suivant celle-là jusque dans ses obscures racines. Et Boylesve n'avait jamais caché que l'esthétique des romans anglais le ravissait... Or il porta en 1899 *Les Bonnets de Dentelle* à la *Revue de Paris* que Louis Ganderax dirigeait alors : un cuistre, qui taillait, émondait, grattait, ne laissait d'un manuscrit que la trame irréductible. Boylesve fut la victime de ce bourreau, la pire victime, une victime consentante. Il abjura, se convertit, crut avoir vu lui apparaître la sainteté du style. Il récrivit donc son livre, qui s'appela *La Becquée* et qui pousse la sobriété jusqu'à la sécheresse, on a l'impression de scènes rognées. Boylesve se mit à récrire aussi *Le Parfum des Îles* : tout un pan de quarante pages admirables tomba. Et M. Edmond Jaloux (*L'Esprit des Livres*, 2^e série) tient de Boylesve lui-même que *Mon*

Amour, aujourd'hui si resserré, avait dans une première version déployé tous les éléments complexes de cet amour, toute sa richesse et toute sa variété.

Boylesve, mort en 1926, a beau avoir réalisé une œuvre à transparence profonde, n'a-t-il pas finalement trahi son vrai génie ? Quand plus tard il découvrit Proust et qu'un regret sembla bien se mêler à son admiration, n'eut-il pas le sentiment d'avoir manqué, dans une certaine mesure, sa vocation ? Peut-être réparait-il quelque peu, ce Boylesve abandonné par lui-même, dans *Souvenirs d'un Jardin détruit*. A peine. La triste aventure du docteur Barégère nous fait pressentir une obscure retraite de sentiments emmêlés et inextricables, mais après tout, ne nous y introduit pas.

II

CONTRASTE DE BLOY ET DE CLAUDEL

Le même amour évangélique est capable d'inspirer deux pensées et deux œuvres littéraires aussi opposées que possible. Dans la pensée d'un Léon Bloy se croisent l'ardeur de l'âme croyante, l'orgueil individualiste, la fureur antibourgeoise du moine mendiant. Les dogmes, la mythologie, l'État catholique endiguent la croyance de Claudel en la magnifiant; il y en a lui de l'Aristote et du saint Thomas. En art, Bloy a rempli de son verbe des chroniques qui sont désordonnées même quand elles prennent forme de romans; Claudel a soumis son lyrisme au génie constructeur du dramaturge.

Le premier a battu de son fouet l'air du temple, le second a élevé les voûtes d'une cathédrale.

I. — LÉON BLOY

La sincérité de Léon Bloy ne fait pas de doute. Cet écrivain fut un homme. Le Dieu de l'Évangile l'habitait; par conséquent, le monde commun l'inondait de dégoût, et il le flagella. Bloy ne compose pas, il a choisi, il est absolu.

Appartient-il à cette cohorte des Barbey et des Villiers, alliés aux Baudelaire et aux Huysmans? Non, eux sont des catholiques pittoresques, des chrétiens artistes. Il reste unique de son espèce dans l'époque, ce prophète possédé de la colère divine. On pense bien qu'il manque de soumission, n'accepte pas de consigne et n'exprime son évangélisme qu'en éclats de violence. Penseur anarchiste, non pas

d'ailleurs révolutionnaire, il satisfait une passion orgueilleuse de justice, il est au contraire sectateur de l'archie la plus hautaine.

Né à Périgueux, mort à Bourg-la-Reine (11 juillet 1846-3 novembre 1917), Léon Bloy apparut tout de suite fougueux et farouche, mais pour fournir une carrière de peintre. C'est la rencontre de Barbey d'Aurevilly qui le jeta dans le sentier des lettres et sur le chemin de la croyance. En 70, il combattit en franc-tireur, dans l'armée de Cathelineau; ses souvenirs guerriers ont pris forme de contes dans *Sueur de Sang* (1893) : sueur et sang de Dieu... Ensuite, il gagna sa vie à la Compagnie des Chemins de Fer du Nord, écrivant déjà des articles qui furent, a-t-il dit, « de sincères coups de bottes dans le derrière maculé d'un grand nombre de contemporains » : jusqu'au Père Didon, s'il vous plaît. *Le Pal*, journal hebdomadaire de son invention, proclama en tête du premier numéro (on en a compté quatre) : « J'ai cherché longtemps le moyen de me rendre insupportable » (1885). Il a pu se vanter d'avoir sa persévérance récompensée. Aussi vit-il, après ses chroniques du *Chat Noir*, devenues en 1884 *Propos d'un Entrepreneur de Démolition*, et quelques essais au *Gil Blas*, la presse se fermer à lui tout à fait, et il ne s'exprima plus guère que par livres.

Il y a eu beaucoup trop d'orgueil dans une telle attitude, toujours courageuse, quelquefois noble, souvent déplaisante. Bloy affiche volontiers pour le bétail humain un mépris qui lui donne des frissons de plaisir. Pourquoi, ayant demandé à Dieu la souffrance, passait-il son temps à se plaindre de souffrir ? Il avait rêvé, avoue-t-il, de nobles et belles souffrances et il succombait sous les plus laides et les plus humiliantes. Son journal au jour le jour paru sous divers titres (*Le Mendiant ingrat*, *Quatre Ans de Captivité à Cochons-sur-Marne*, *Le Pèlerin de l'Absolu*, etc...), ramène presque tout à lui, au génie qu'il s'attribue et qui est ignoré ou contesté. Tout lui était dû et il ne devait rien. Cet indéracinable orgueil a nourri son œuvre, mais de poison; il a fait sa faiblesse essentielle.

Et de quelles expressions Bloy a paré ce démon ! Lui qui célèbre la réversibilité des mérites, pratiquement il ignore la charité. Le digne homme disait un jour très gravement à son ami Henry de Groux : « — Il faut se vomir. » — « Oui, fit

le peintre, c'est l'esprit même du christianisme ». Mais Bloy repartit : « — Sur les autres ! » Il ne s'en est pas privé. *Léon Bloy devant les Cochons* (1894), c'est Léon Bloy devant les journalistes. Il ne leur pardonnait pas d'avoir pris fait et cause pour Tailhade, blessé par une bombe anarchiste; et comme il refusait par principe religieux de se battre contre Edmond Lepelletier, il mit au terme de ce livre sa « lamentation de l'Épée », où l'Épée glorieuse se plaint de se voir tombée aux mains des écrivains pour vider leurs vulgaires querelles... En littérature, il n'a respecté que ses maîtres Barbey, Hello, Verlaine (son *Brelan d'Excommuniés*, en 1888, les porte sur l'autel), il daignait appeler Carlyle son cousin germain. Mais il a « démoli » Zola, Dumas fils, Richepin, Mendès, et, hélas aussi furieusement, Veuillot, Vallès, Renan. Était-ce toujours par conviction et ne s'est-il pas offert un jeu de massacre ? Rodolphe Salis, le fondateur du *Chat Noir*, qu'il devait dénoncer plus tard comme un exploiteur des écrivains, eut l'honneur d'une longue et plate dédicace, celle des *Propos d'un Entrepreneur de Démolitions*. Au fond, tout a été bon à Bloy, il a su faire tourner toutes choses au bénéfice de son Moi d'insulteur.

Il serait étonnant qu'un écrivain taillé de cette sorte possédât une doctrine, même de pamphlétaire. On ne lui sait qu'une inspiration; elle prend forme d'opinions et tout de même quelquefois forme de pensée. Elle a quelque peu varié dans ses attitudes les plus agressives. Un tort plus déplaisant : l'allégorisme puéril, à l'imitation d'Hugo.

Aucun chrétien, aucun catholique plus anticlérical. Bloy hait les curés en proportion de son amour de Jésus, de la Vierge et des saints : que de saints il lui faut ! Il en a cherché parmi les déshérités de la vie et de l'art. La Vierge, il a, pour l'adorer, gravi trois fois les hauteurs de la Salette; il l'honore et la prie avec une extraordinaire tendresse dans *Celle qui Pleure* (1908); il a longtemps travaillé à un essai sur *Le Symbolisme de l'Apparition* (publication posthume). Mais, par contre, a-t-il épargné, non seulement Bossuet ou Veuillot, mais une seule des *Dernières Colonnes de l'Église* (1903) : Brunetière ou Bourget, les congrégations romaines ou le Pape Léon XIII ? De sa propre autorité, il béatifie le Pauvre et précipite le Riche aux enfers (*Le Sang du Pauvre*, 1909); et dans le cercle infernal de la richesse il enferme quiconque

pactise avec elle sous couleur de fonction même ecclésiastique, d'entreprise charitable ou de littérature. Il n'hésite pas à accuser l'Église de construire une religion pour la Banque, pour l'État, pour l'organisation romaine et le Denier de saint Pierre. Il fait marcher de pair l'avarice et la haine de l'art dans l'embourgeoisement qu'il reproche aux catholiques modernes. En somme, contre la bourgeoisie, contre ses pensées et ses sentiments, qu'il écrase de ridicule dans l'*Exégèse des Lieux communs* (1902), Bloy double et triple Flaubert.

On ne lui dénierait pas un sens de la grandeur. Ce sens apparaît en plus d'une page de son Journal, avec un étonnant relief dans *Révéléateur du Globe*, qui réclamait en 1884 la canonisation de Christophe Colomb : livre d'envergure, comparable à un grand oiseau des océans. Pourquoi faut-il que Bloy gâche presque toujours ses réussites ? Six ans plus tard, il caricaturait cette apologie dans un nouveau livre intitulé *Christophe Colomb devant les Taureaux*, car il paraît que les adversaires de la canonisation n'ont au cœur qu'une passion, celle des mises à mort ! De même, son *Âme de Napoléon* (1912), admirable de lyrisme biblique, paie cette richesse d'une méconnaissance flagrante de l'histoire et d'une injustice insoutenable à l'égard de la Restauration.

Dans le domaine de la croyance religieuse, Bloy a le cœur sur la main et cela le rend familier. Transporté d'enthousiaste émotion par la Communion des Saints, il y adjoint la communion des Croyants et proclame que chacun, selon ses forces, est responsable d'une partie de l'humanité. Claudel seul, plus tard, acceptera une égale interdépendance des êtres. Lui, il en agrandit le cercle d'un tel rayon qu'il glisse à se mêler fort indiscretement et scandaleusement des affaires de la Sainte Trinité : croyez-vous qu'il trouvait sa foi assez riche en révélations ? Point du tout, et il attendit la troisième, celle de l'Esprit paraclet, suprême consolateur des hommes...

Ce petit Ézéchiel ne pouvait évidemment pas avoir pour instrument de son intellect la réflexion méditative et raisonnable, mais l'imagination visionnaire, mais l'intuition divinatoire. Il a actionné une pensée de voyant : comment n'aurait-il pas tour à tour raison et tort avec la même force ? Il produit pour idées, le plus souvent, des effusions lyriques, et parvient par elles, avec emportement, avec frénésie ou

furieuse nausée, soit à l'épaisse sottise, soit aux furtives grandeurs. On ne discute pas les jugements de Léon Bloy, on approuve leur inspiration ou l'on s'en alarme. Il ne faut que lire *Le Salut par les Juifs* (qui insulte et vénère le peuple élu et réprouvé, racine et vermine de la Rédemption) pour voir quelle aventure courait l'exégète. Ne se vantait-il pas d'ignorer la tradition philosophique ? En revanche, il avait la certitude de posséder la vérité de l'Esprit-Saint, par l'intermédiaire de cette prostituée avec qui il vécut trois ans, l'héroïne de l'autobiographique *Désespéré*, Anne-Marie Roulet, devenue une sainte dans le roman, célébrée directement dans les *Lettres à la Fiancée* (1922) pour ses dons de lumières célestes. Et de fait, avant de devenir tout à fait folle et de partir en 1882 pour Sainte-Anne (Bloy devait se marier en 1890 avec la fille d'un poète danois), elle l'avait persuadé qu'il se trouvait dépositaire d'un message surnaturel à communiquer aux hommes, et qu'il n'avait donc plus qu'à monter sur le trépied sans demander avis aux prêtres : il devenait le vrai Pape.

La masse des méditations, insultes et pamphlets accumulée par Léon Bloy porte à son sommet deux romans qu'on lit encore aujourd'hui : mais si l'on extrayait de ces romans les souvenirs autobiographiques, les diatribes et les sermons, les vues du monde et les aboiements, qu'y resterait-il du genre romanesque ? Des péripéties de roman-feuilleton. Dans *Le Désespéré* (1886), qui romance les pèlerinages, la misère et le faux ménage, est-ce que le sacrifice de Véronique, son martyre chez le vieux juif infâme, son atroce défiguration volontaire, ne révèlent pas un Montépin de Morgue et de chambres de tortures ? Et quel épisode d'un *Quo Vadis* pastiché, celui qui transpose l'antique spectacle des chrétiens livrés aux bêtes en banquet offert par un directeur de journal pour exhiber le pamphlétaire, bête rare, à sa rédaction ! *La Femme pauvre* (1897), où Clotilde prend un air de seconde Véronique et où Bohémond de l'Isle de France refiète Villiers de L'Isle-Adam comme Marchennoir double Bloy, regorge de digressions : sur le Moyen Age, sur l'Art chrétien, sur la pauvreté, etc. Parlerai-je des dialogues ? Ils sont touchants d'irréalité monotone. Du langage ? Bloy le taille parfois comme à la hache dans un vocabulaire dur et solide. Le plus souvent, il tonitruie ou s'abandonne à l'em-

phase. Il roule alors les mots les plus gros ou les plus sonores, il charge ses incidentes de bijoux en toc et de fleurs artificielles, il pratique l'adjectif coruscant et à surprise qu'il a gardé des habitudes symbolistes. Enfin, de ses métaphores les unes sont usées, éculées, les autres bouffonnes parce que, filées jusqu'au bout, elles ont l'air de se moquer d'elles-mêmes. Et ces mélanges aboutissent à une véritable parodie de style, mais portée à bout de bras comme par un hercule de foire. On regarde, écrasé de tant de boursouflure et d'ostentation. . . Et puis tout à coup, du fond de ce champ de lourd orgueil et de laideur, surgit un arc-en-ciel glorieux et pur, c'est-à-dire une page de beauté spirituelle, religieuse et poétique : la méditation du Désespéré sur le dogme de la Communion des Saints à la Grande Chartreuse, ou l'épithalame de la Femme pauvre.

Le reste de l'œuvre a l'air écrit, jugeait Rémy de Gourmont, par saint Thomas d'Aquin en collaboration avec Gargantua. Gourmont a raison s'il voulait dire que, là où l'amour de Dieu le soulève tout entier, cet acharné lecteur de la Bible gronde, foudroie, déploie de larges clartés, mais que, lorsqu'il reste au sol, il gonfle des bulles d'outrage grandiloquent, de férocité appliquée, de drôlerie trop facilement ordurière, plus rarement d'amertume grandiose ou de tendre naïveté dans la douleur. Le tort de ces écrivains à transes, c'est que leurs transes sont à éclipses.

Tel a vécu et écrit Léon Bloy. On le plaint, car il est de ceux que guette l'injustice. Préservons-le d'elle. Peut-être d'ailleurs le connaissons-nous mieux que nos aînés, et il y gagnera. Il nous semble déjà que son long vomissement est surtout monté de sa douleur; on dirait même que le malheureux a porté le poids d'une malédiction, si son plus récent biographe, M. Stanislas Fumet, ne montrait dans *Mission de Léon Bloy*, sous les apparences du maudit, un élu. Douleur de la pauvreté, douleur de la solitude, douleur puisée aux misères d'amours pitoyables, et finalement douleur d'exister : tout cela, selon Bloy lui-même, en expiation de ses fautes, pour le salut des pires dégradés aussi bien que des êtres qu'il aimait ou aurait dû aimer. Douleur et joie. Joie de souffrir pour le Christ.

Des admirateurs absolus lui accordent une place privi-

légée. Ils reconnaissent en lui un missionnaire providentiel venu pour tirer du mal les hommes pleins de désirs et de passions, comme lui bouleversés au préalable par les joies et les tourments de l'art, et qui ne peuvent pas entrer comme tout le monde dans l'Église. Fera-t-on, un jour, le compte des âmes ainsi conquises ? Je crains qu'il ne déçoive, même si un Maritain invoque la qualité de leur témoignage.

Littérairement, Bloy, qui comptait Hugo et Poe dans ses sources, paraît avoir marqué le dernier Huysmans par son genre de composition comme par ses hardiesses de style concret, Tailhade par ses jeux de métaphores insultantes, plus tard, il atteindra Bernanos. Et, bien entendu, l'influence de ce prophète catholicisé et qui a lu les poètes maudits, impiegné tout écrivain qui, ne serait-ce qu'une fois dans sa vie, est monté sur ses grands chevaux plus ou moins fausement prophétiques pour proclamer des vérités à scandale ou des lieux communs retournés à l'envers.

II. — PAUL CLAUDEL

Abordons-le par son intimité, familier et, pour ainsi dire, devant son café matinal, ou sa tasse de thé, un thé rapporté de Chine... On le voit tourmenté de choses à dire, lyrique jusque dans ce repos, assis cependant sur un sens presque brutal des réalités, serré dans sa discipline religieuse, mais gonflé d'humour bon enfant. Ainsi le font apparaître les *Conversations dans le Lour-et-Cher*, où les partenaires ne sont guère que noms donnés à quelques thèses auxquelles sa pensée se suspend. Mais l'intérêt est moins dans ces thèses que dans les détours par où l'on y arrive et qui occupent le lecteur à peser en chance humaine, en assurance de durée, les orgueils de notre siècle. Qui en sortirait rasséréné ? Claudel emboîte le pas à Péguy pour écraser de mépris l'humanité au bain, la fourmière moderne du gain, du salaire et du pourboire. Le dernier entretien imagine, pour l'art de vivre ensemble, une cité nouvelle qui réunirait les avantages du monastère, de la villa gallo-romaine et de la commune chinoise. Utopie ? L'auteur répondra qu'il propose un mythe, et son mythe peut être fécond. En tout cas, rien de mieux à recommander que ces *Conversations* tardives

(tenues en 1925-1928, elles ont paru en 1935) comme introduction à l'œuvre entière.

Il sort de cette œuvre d'épaisses volutes de fumée noire où se font jour des flammes qui soudain éclairent tout. On se passerait évidemment de tant de fumée. Elle a gêné beaucoup de lecteurs, elle en a écarté davantage encore. Les ouvrages qu'on en voit exempts sont ou des à-côtés comme les *Conversations*, ou des séquelles comme *Le Père humilié* et *Le Pain dur*. Les fondamentaux et les plus beaux exigent de qui les lit ou les entend une attention tendue. Il y a intérêt à en chercher la cause.

1. LE SYSTÈME D'EXPRESSION.

Claudel a composé un certain nombre de vers réguliers (*Vers d'Exil*, 1912) et ils ont leur sortilège, il aurait réussi dans l'alexandrin aussi bien ou mieux que Péguy, en dépit de sa lettre à Jacques Rivière où il dit son remords de n'avoir « su » se servir du vers canonique. Mais il a adopté un instrument plus à sa merci et que l'usage même laissât neuf, qu'il considère d'ailleurs « non pas comme une désintégration du vers classique, mais comme le développement suprême et dernier de la prose ». Voilà sa déclaration de 1913 (1) et elle a de l'importance, puisqu'elle interdit l'appellation de « verset » dont on baptise trop souvent le vers claudélien. « La lignée, insistait-il, n'est pas chez les poètes français, mais dans la suite ininterrompue des grands prosateurs, qui va des origines de notre langue à Arthur Rimbaud. C'est cette longue houle, qui même dans mes poèmes vient enfin déferler et se changer en un vol d'oiseaux, comme dans les estampes du Japon. Prenez mes alinéas, si vous voulez, comme un système nouveau de ponctuation qui aère l'antique masse et lui donne le trait et l'aile ». Bref, il rejetait le handicap d'une technique étrangère à sa nature : il refusait de se gêner et de se limiter, et il a voulu pouvoir ne rien rejeter de tout ce qui coule à flots de sa poussée intérieure. Son système, il ne le recommande pas, il ne le propose pas comme le meilleur, il a dû bien se moquer de ceux qui l'imitent. Mais il l'a pratiqué comme le plus commode et le plus

(1) Lettre à l'auteur (inédite).

fécond. « Il me fallait, poursuit-il encore dans la même lettre, trouver le moyen de respirer en parlant, et si mes lignes se disjoignent, c'est de la façon des lèvres quand de temps en temps il nous faut reprendre le souffle » Invention qu'il a d'ailleurs définie dans *La Ville* : « Ce vers qui n'avait ni rime ni mètre — cette fonction double et réciproque — par laquelle l'homme absorbe la vie, et restitue, dans l'acte suprême de l'expiration — une parole intelligible. »

Au reste, Claudel a écrit de la prose de prosateur, aussi bien dans *Le Livre de Christophe Colomb* que dans ses essais. Vers et prose ne souffrent-ils pas du système ?

Satrape et despote du langage, Claudel s'auréole d'un droit divin littéraire, et il a des admirateurs qui n'osent rien lui contester. Lui, prudent tout de même, a invoqué dans une ode les « Muses modératrices ». Mais elles n'ont pas constamment surveillé ses violences. Les Muses, comme Jupiter, dorment quelquefois. Dans ces moments, la syntaxe et le vocabulaire de l'œuvre claudélienne en voient de cruelles. Il y a aussi que Claudel s'exprime souvent par symboles et que ceux-ci ne sont pas toujours clairs. Complexes, ils surchargent leur signification essentielle d'un bagage où toutes sortes d'intentions intellectuelles, historiques, scientifiques s'entremêlent, et ce train basculant, sautant, plongeant, chevauche les bouillonnements d'une imagination en torrent. Relisez par exemple *Le Repos du Septième Jour*, où la descente aux enfers ressemble un peu trop à une *Divine Comédie* massacrée. Enfin le style claudélien s'empêtre encore dans d'autres difficultés. Comme ce que le poète a à dire descend parfois, par peur du déjà formulé, jusqu'au presque insaisissable, « plus profond que le cœur et les intestins », selon le mot d'un de ses personnages, ses expressions s'enfoncent dans l'isolement, se perdent, se perdent, échappent à la communication avec le lecteur.

Bref, Claudel semble oublier que le langage, même écrit, même exceptionnel, rentre dans le patrimoine commun du pays : le pays doit pouvoir le reconnaître et ne pas le prendre pour celui d'une traduction juxtalinéaire. Est-ce que la langue française n'est pas un être vivant, et donc une sœur aussi pour Claudel, une collaboratrice de cette harmonie pour laquelle il a voulu sanctifier le monde ?

Néanmoins on ne se sent guère le droit de le condamner.

Sa faute était peut-être en puissance dans son entreprise comme le fruit dans la fleur et le principe même de l'erreur portait de quoi l'atténuer, jusqu'à finir par la réparer.

Claudel, en effet, trouvant à sa venue dans le monde littéraire un langage merveilleux de matière et d'art, finement tissé, délicatement solide, aurait eu trop à faire pour y installer la somme d'imaginations, de visions, de messages, vraiment énorme et débordante, qu'il apportait. Il a bien mieux aimé se construire une habitation nouvelle; au lieu de biaiser, de composer, de céder, il a pris ses aises, et naturellement il a heurté, bousculé, voire saccagé. Mais cette méthode lui faisait gagner du temps.

Avec le même besoin furieux de ne pas perdre de temps, Claudel garde trop fidèlement dans son expression l'effort de sa pensée, qu'il a arrêtée en plein travail, au lieu de nous la livrer détachée, acquittée, libre. Du fond de tant de subjectivité, la voix savait-elle s'élever autrement qu'à travers de dures résistances ? Mais en saisissant sa pensée telle qu'elle lui arrivait avec ses alluvions et ses sables, il s'entraînait à tout faire dépendre d'elle : une pensée mieux mûrie devait mûrir l'expression, et le delta limoneux pouvait devenir un bel estuaire. C'est ce qui s'est produit, et c'est pourquoi l'obscurité et la lumière de l'œuvre se distribuent selon les dates. Qu'on compare les diverses versions des premiers drames : d'une version à l'autre la clarté gagne. On voit même le lourd lyrisme qui encombrait le dialogue et qui ralentissait sans vraisemblance l'action, s'alléger, se décanter. Mieux encore, la signification des scènes tend à se ramasser, à préciser son relief, car langage et composition vont de pair. Le théâtre le plus récent, *Le Pain dur* ou *Le Soulier de Satin*, passera peut-être par plusieurs versions, mais en a-t-il besoin ? La prose de *Christophe Colomb* brille de lumière, et celle de l'*Introduction à la Peinture hollandaise* satisfait le grand public, que *L'Art Poétique* jadis mettait en fuite.

Dans les réussites totales et dans les réussites partielles, Claudel aboutit finalement à un étrange et puissant style, à un monde de paroles neuves qui se font écho les unes aux autres : musique de bronze pleine et dense comme le son des cloches. Les accords dominants, les rimes intérieures, les terminaisons éclatantes le remuent en flux et reflux. Ce style est aussi varié et contrasté que possible, tour à tour

tragique, fantaisiste, grave, bouffon, noir, massif, illuminé. En outre, il se magnifie d'un peuple d'images qui l'égale presque à la nature.

2. LES SOURCES.

La bibliothèque à laquelle Claudel a demandé tremplin et appui est de toutes les latitudes et de toutes les époques.

Shakespeare y figure de toute évidence, les prophètes de la Bible aussi, le Cantique des Cantiques, les Psaumes, comme chez Hugo. Il y a ajouté les hymnes de l'Église. Il y a ajouté encore, ce qui est toujours une originalité en France, Sénèque le Tragique, qui avait le sens de l'ampleur nécessitée par le genre, et surtout quelque chose d'Homère, beaucoup de cet Eschyle qu'il a traduit : *Agamemnon*, *Les Euménides*. Il a même entrepris de réinventer le drame satyrique, qui complétait *L'Orestie* et qui s'est perdu. Ce n'est pas temps gaspillé que de lire ses traductions, pour le bien connaître. Certes, elles sont inadmissibles; leur mot à mot, qui trouve moyen de sentir la recherche, est un traître et, somme toute, ne correspond nullement au texte original, qui ne marchait point de cette allure de barbare. Comme tout traducteur qui ne tient pas compte du génie différent des deux langues, celui-là n'accomplit qu'une moitié de sa tâche. Peu importe, voilà une source immédiate. Le théâtre grec fournit à Claudel une référence pour échapper à la tradition polie du classicisme racinien. Ce langage dru, cette pensée d'homme simple et complet, ce retour continu à la racine des choses, cette grandeur stricte, comme élémentaire, et en même temps ces malignités pittoresques, il n'a laissé perdre rien de ces forces. N'a-t-il pas été jusqu'à composer, lui aussi, sa trilogie, le drame de trois générations qui commence avec *L'Otage* ?

La littérature espagnole est intervenue plus tard. Les amples journées du *Soulier de Satin*, l'extraordinaire liberté scénique du *Livre de Christophe Colomb*, l'héroïsme mêlé à la comédie, sont tributaires de Lope de Vega et de Calderon.

Notre propre littérature lui a offert Rimbaud, avec rang de saint intercesseur. Influence poétique. Influence spirituelle également. C'est Rimbaud qui, avec la hantise de Baudelaire, avec le souvenir de Pascal et de Bossuet, a fait

sa conversion. Claudel s'est converti trois ans avant *Tête d'Or*, fournissant par avance une réponse aux interrogations posées dans ce drame.

Enfin le Symbolisme l'a formé, il est sorti de cette chrysalide. Il y prit l'habitude de contempler le monde vivant comme un ensemble de signes à interpréter, pour ainsi dire de terres à réunir : bonne préparation pour tirer parti de la religion à laquelle il allait adhérer. Et il réussit où les Symbolistes ont échoué. Cet au-delà auquel ils aspiraient, cet absolu que presque tous se sont épuisés à chercher, Claudel y atteint. *Tête d'Or*, son premier drame, pourrait porter en sous-titre : « ou la sérénité de la mort. » Les Symbolistes furent des nihilistes plus ou moins mystiques, voici un mystique de la vie éternelle.

Il était né pour son œuvre, et sa meilleure source a été sa propre personnalité, la puissance d'explosion cachée dans les contrastes et harmonies de sa nature.

Chez lui comme chez Jammes, une union s'est faite de l'esthétique symbolisante avec les effluves de la terre. Claudel, c'est le bourgeois des bonnes villes d'autrefois, resté proche voisin des champs et des moissons, la tête dure d'antique bon sens, la poitrine gonflée de brises. Toute l'œuvre de ce fonctionnaire qui a tant vécu sur les mers, mais qu'a engendré le pays picard, — Villeneuve-sur-Fère, en Tardenois (Aisne), le 6 août 1868 — révèle une familiarité hardie, profonde, avec la robuste paysannerie. Il a un sens concret, charnel, terrien des êtres et des choses. Force de la nature, il pousse des racines qui s'agrippent au sol, il se dresse en arbre qui boit l'air. Homme, il monte chaque jour au haut du beffroi qui de son élan possède le plein cercle de l'horizon. Il double la réalité par ses sensations, il embrasse le monde physique avec le moral pour les couler ensemble dans sa poésie. De là, son réalisme résistant, touffu, gras et dense. Aussi le théâtre de Claudel regorge-t-il de réalités. Il craque comme un grenier comble. Qu'on prenne un de ses poèmes ou un acte de ses pièces, qu'on en exprime la matière, elle ruissellera de toutes les richesses naturelles que les autres littérateurs dénombrent longuement et n'engrangent que d'œuvre en œuvre. Ce théâtre rassemble une humanité. Il rassemble des artistes et des paysans, des poètes, des politiques et des prêtres, des humains de tout âge, des hommes durs et de

tendres jeunes femmes, et qui ne sont ni des esprits ni des sylphes comme chez un Maeterlinck, par exemple, mais des individus de chair. Il rassemble les bons et les méchants, mais vrais, car ses méchants mêmes, contrairement à ce qui arrive souvent sur les tréteaux, ont été pétris dans la même argile que les autres, fragile et digne de pitié. Il semble avoir tiré de lui-même ce *Tête d'Or*, l'aventurier qui détient un roi, vainc la Révolution et, grand chef d'une jeunesse ardente, s'empare de l'Europe. Le Turelure de *L'Otage* ne lui déplait point, ni même le Louis Laine de *L'Échange*, qui incarne la fureur de vivre, l'avidité sensuelle de l'immédiat, ni les joyeux matelots du *Soulier de Satin*. Il y a dans les *Conversations* des plaisanteries de bonne digestion; les jets d'humour réjouissent ses poèmes. Il s'est beaucoup amusé à écrire *Protée*, où fume un sel un peu gros qui n'a rien d'attique. Très curieux, ce *Protée*, à la fois comédie psychologique sur les femmes, farce assez hugolesque et opérette du genre Meilhac et Halévy. En 1926, une seconde version de la pièce l'a gonflée encore en bouffonnerie.

Un réalisme intellectuel, non moins que le réalisme de vision, arme la nature de Claudel, et il l'a trempé par des observations, des études, des enquêtes. On rencontre chez lui de larges constatations de fait, de fortes vues sans duperie sur le cours de l'histoire, dans le genre du jugement en éclair de Turelure sur Napoléon dans *L'Otage* ou de la grande formule du destin juif dans *Le Pain dur*. Les *Conversations dans le Loir-et-Cher*, *Positions et Propositions*, en versent à discrétion.

Seulement Claudel, méprisant le naturalisme et ses queues, et remontant aux conceptions d'art les plus hautes, a stylisé jugements, visions, personnages, en grand sculpteur de la psychologie; voilà pour l'art. Et voici pour l'inspiration : tout ce réel arraché avec sa gangue d'humain et de périssable, toute cette récolte de paysan, tout ce monde qui sent la terre, il le préparait pour la louange de Dieu, il l'emporte avec lui, dans son lyrisme, vers le Ciel.

Je n'ai pas fini de compter les conditions spéciales de l'œuvre claudélienne. Ce qu'il faut encore ne pas oublier, c'est la mesure que l'auteur a prise de notre globe, ayant traversé terres et océans, nomade par métier. Diplômé de l'École des Sciences Politiques, entré dans la Carrière en 1890, Claudel a erré de consulat en consulat, est devenu

ministre plénipotentiaire en 1917, est arrivé aux ambassades de Tokio en 1924, de Washington en 1927, de Bruxelles en 1933. Ses saisons diplomatiques l'ont fait passer plusieurs fois, dès vingt-cinq ans, d'un hémisphère à l'autre, et lui ont attaché sa table de travail, pour une partie de sa production, à une cabine de navire. Dix drames, dix recueils de poèmes, dix essais, une telle entreprise fait penser aux espaces à travers lesquels elle s'est réalisée. . Ce sont les poèmes lyriques qui virent le jour, ou peu s'en faut, sur les mers. *L'Échange* a été médité et écrit en Amérique, *L'Otage* en Chine et à Prague, *Le Soulier de Satin* au Japon, le reste à Francfort, à Hambourg, à Rome. Les poèmes en prose de *Connaissance de l'Est*, immenses d'éclat et brefs de perfection, laissent voir le confucianisme et le taoïsme qui ont pénétré son catholicisme. Classons avec eux *A travers les Villes en Flammes*, *L'Oiseau noir dans le Soleil levant*. Ces trois livres atteignent par le dessin et les contours du paysage à l'âme de l'Extrême-Orient. Et Claudel n'a pas moins connu l'Allemagne et les États-Unis (ses rapports économiques sont restés célèbres au Quai d'Orsay). Autant d'exils, on le sait. Il en a souffert, d'une souffrance qui joue un rôle dans sa grandeur, puisque ce fut souffrance de l'absence et, par là, première faim du stable et de l'éternel.

Nous arrivons à la voûte la plus puissante et absolument unique en notre temps. Elle naît, monte et redescend de l'un à l'autre de deux grands piliers, l'un personnel à Claudel, qui est le caractère architectural de son génie, et l'autre extérieur à lui, mais avec lequel le premier fait pendant et qui est la vision catholique universelle.

Claudel, né au pays des grandes églises gothiques, a opposé sa conception poétique au lyrisme bref et poli qui satisfait les modernes. L'envergure de ses plans, comparables à ceux d'un certain Hugo, non moins vastes, mais plus solides et plus harmonieux, le fait lui aussi, comme notre Moyen Âge, énorme et délicat. Une énormité grandiose, mais des délicatesses exquises, par exemple ce cristal de glace, le « Décembre » de *Connaissance de l'Est*, ou cette fleur, le salut du fiancé à la fiancée dans *La Jeune Fille Violaine*. Claudel était donc capable de dresser, face au lyrisme du Moi, un lyrisme du monde, détaché de l'individu comme chez les grands Grecs.

La grandeur de Claudel n'étend d'ailleurs pas seulement ses ailes selon de vastes plans, mais aussi en déployant une puissance métaphorique prodigieuse. Je sais que celle-ci ne va pas sans inconvénients. En effet, le système d'images arrive parfois à peser trop lourd et devient accablant; et alors, il empêche les personnages de parler tout à fait comme parlent les hommes réels, et nous retrouvons sous cet aspect la carapace de difficultés dans laquelle l'auteur a enfermé son langage, choquant surtout dans les pièces à sujet moderne, beaucoup plus d'ailleurs dans le livre qu'à la scène, car il faut reconnaître que presque tout le Claudel passe la rampe. Dans l'ensemble, la métaphore claudélienne fait merveille avec éclat. Elle s'empare de tout, soit dans la vie intérieure la plus difficilement saisissable en ses profondeurs, soit dans la vaste luxuriance des choses sensibles. L'être humain et le corps de la nature gardent encore des étendues à explorer et la métaphore claudélienne est une exploratrice; elle se jette tantôt à travers l'invisible le plus secret, tantôt dans la totalité du Cosmos. Voilà le double et quadruple paysage physique, moral, intime et mondial dont Claudel a tiré une surprise illimitée. Grâce à cette pénétration dans toutes les directions de l'analogie par sa création incessante d'images, il délivre véritablement toute chose de sa solitude pour l'associer à des familles imprévues, il draine la foule de la conscience en tourbillons pathétiques comme autour d'un drapeau spirituel emporté à travers le monde des correspondances : en sorte que la vision imaginaire de Baudelaire, déjà vécue en éclairs par Rimbaud, devient chez Claudel une visible, palpable et gigantesque réalité qui fait penser à Dante.

Né capable d'une œuvre monumentale, ce grand architecte est d'autre part notre grand poète chrétien : il a raconté comment la poésie de Rimbaud l'avait préparé à la foi, cette foi l'a saisi par illumination soudaine, le 25 décembre 1886, à Notre-Dame, pendant l'office de Noël. Et par surcroît, il a adopté sans réserves la conception catholique du monde. Même dans les parties où ses étranges discours de métaphysique n'engagent que lui seul, il reste non pas certes un docteur, mais un inspiré de l'Eglise, il en dessine les ombres doctrinales sur les parois de la caverne symboliste. Comment donc le cercle total de la catholicité ne se serait-il pas ouvert à lui, pour qu'il pût y inscrire son gros œuvre, sa nef, ses bas-

côtés, et tous les cintres, ogives et arcs-boutants de l'architecture métaphorique ? Grâce à quoi l'édifice a pu atteindre le comble de l'amplitude à laquelle il était destiné.

3. LA PENSÉE DE CLAUDEL.

Claudiel fait profession de catholicisme exact, de soumission parfaite aux dogmes et de respect intégral pour la *Somme* de saint Thomas. M^{sr} Calvet fait des réserves sur ce que son catholicisme a de dur, de tourmenté et de ténébreux. « Catholicisme de crypte », écrit-il, et il en accuse l'influence de Rimbaud et son esthétique « ardue et obscure ». Certes, Claudel demande au chrétien de rompre les amarres pour se jeter dans le péril, mais le péril c'est l'espérance, certes encore, il exige un renoncement d'apparence inhumaine; mais au terme du combat où toutes les forces sont engagées afin de sauver l'éternel, et même dans ses répit, le bonheur s'offre. Il est certain que son catholicisme ne lésine pas sur sa part chrétienne; mais cependant certain aussi qu'il a réveillé des exigences du Moyen Age le plus violent. Il a le christianisme offensif, qui fonce sur le monde moderne à travers le respect humain de plusieurs générations : il livre à Dieu les hommes et les choses, il a fait de la mort sa compagne. On cherche libération et congé : d'où les recevoir, si ce n'est de la mort ? L'homme ne saurait échapper à sa prison terrestre, à son tombeau, par une autre issue, ni par l'ambition ni par l'amour. Dans *Cette heure qui est entre le Printemps et l'Été*, où trois jeunes femmes alternent leurs chants, la païenne proclame son désir avide, la Romantique son allégresse naïve, et toutes deux s'inquiètent du temps qui fuit : mais la troisième, fille de Claudel, trouve dans l'heure ou dans la minute qui unit une saison à l'autre la saveur de l'éternel, puis la douceur de « l'offrande de la mort qui commence ». La dernière scène du *Livre de Christophe Colomb* transpose avec une joie magnifique le passage transatlantique en passage de ce monde à l'autre. Un vers d'une des *Cinq Grandes Odes* éclate en reconnaissance :

Soyez béni, mon Dieu, qui m'avez délivré de la mort.

Il y aurait assurément à insister sur d'ineffables bonheurs que connaissent un Cœur, une Violaine, un Anne Vercors,

un Claudel lui-même : le poète ne chante-t-il pas son allégresse de se sentir « mélangé » à Dieu « comme la vigne à l'olivier » dans un sentiment cosmique ? Mais d'ailleurs laissons-lui la liberté de son catholicisme. Ce qui est fâcheux, même détestable, c'est autre chose : Claudel, mauvais philosophe, a la rage de philosopher. Que n'a-t-il sacrifié à sa foi, autant qu'à son art, cet *Art Poétique* qui n'est que vide et oigueil !

L'Art Poétique groupe trois traités qui essaient de rendre compte de la composition de l'univers, des rapports de cet univers avec l'homme, de leurs rapports avec Dieu. Ce sont traités de la Création, pour qui le poète parle, parce qu'il est son témoin et qu'il se voit recréant tout par sa compréhension. Il se fait l'effet d'encuver le monde dans des mots ; puis il le vendange et l'écrase, gonflé, dans la cuve poétique, qui se transforme, conformément à l'étymologie, en creuset magique et créateur (et voilà la raison du titre). Malheureusement Claudel philosophe en littérateur symboliste. Ni l'induction, ni la déduction n'existent à ses yeux, il les renvoie dos à dos en compagnie du syllogisme. Le Symbolisme, rallié à la vue la plus facile de l'Idéalisme philosophique, imaginait que le Moi et le Non-Moi se développent en parallèle, celui-ci ayant en celui-là un exact microcosme, qui n'a qu'à se connaître pour connaître le Tout. Allant plus loin et bâtissant sur le même sol avec les mêmes pierres une logique et une métaphysique, confondant le connaître avec l'être, ou plus précisément le co-naître avec le naître (car il ne recule pas plus qu'Hugo devant le calembour), Claudel emploie à refaire l'unité vivante du monde ce réseau métaphorique qui semblait ne devoir pas sortir du domaine poétique et qu'il charge de joindre et lier très réellement des choses différentes et distantes. Ce qui ne vit que dans son esprit, il le déclare vivant dans la nature. Ainsi la métaphore s'élève à l'omniscience et à l'omnipotence, la voilà démiurge. Avec elle, Claudel prouve l'immortalité de l'âme et l'existence de Dieu ; avec elle, il connaît et recrée cet engrenage, cette enchâssure infinie, ce système véritablement planétaire auquel il prétend s'égaliser. L'assemblage magique des mots régnait sur une certaine littérature symboliste : pouvait-on se douter qu'il en viendrait à se servir du catholicisme pour régenter la logique, l'esthétique transcendante et l'apologétique ?

Combinée avec une tendance d'éternel voyageur à regarder toutes choses de Sirius, peut-être aussi avec une hauteur de grand fonctionnaire désabusé qui tient manifestement ses lecteurs pour vers de terre, cette haute école philosophique de carrousel et de parade a fait aboutir Claudel à un rêve hallucinant de théocratie universelle comme il n'en exista même pas au XIII^e siècle. Sa conception d'un Roi dont le règne exclurait la loi double sa conception d'un Dieu capable de nous délivrer d'idoles comme la Justice et le Progrès. C'est mettre les gens raisonnables dans l'embarras, quelque abus que les États modernes fassent des lois et décrets. Comment Claudel veut-il que les hommes ayant longuement vécu dans le royaume de la loi et de la raison, le désertent pour s'exiler auprès de l'autorité absolue et ne cherchent plus, quand ils sont incroyants, à tenir compte de la raison, et, quand ils ont la foi, à y accorder la loi ?

Un moyen se présente de lire les idéologies de Claudel avec le minimum d'irritation : il ne faut pour oublier ses synthèses fantaisistes et ses exaltations de faux prophète, que traduire le jeu de philosophie en réalité poétique et mythique. C'est d'ailleurs ce que lui-même a fait dans ses poèmes et dans ses pièces. Mauvaise philosophie, vision puissante et magnifique. Là où sa pensée systématique jetait Claudel dans l'absurde, la finesse de l'intuition, le génie imaginaire, le prestige des incarnations, la libre marge laissée aux lecteurs pour interpréter, l'accordent au contraire avec de hautes et riches vérités

4. RAPPORTS DE LA FOI ET DE LA POÉSIE.

Par exemple, est-ce que le travailleur moderne ne perd pas la grâce, même ne perd-il pas l'honneur du travail, puisqu'il besogne en série sous le joug des machines et non pour lui ? Est-ce que, d'une façon générale, le vide ne se creuse pas sous toute grandeur humaine d'aujourd'hui ? Claudel maudit le monde moderne ainsi que Péguy et de tels problèmes se posent. Mais si c'est *La Ville* ou tel autre drame qui s'en empare, nous ne sommes pas exposés à reculer devant une solution abrupte. Pris dans les lacs puissants d'une humanité, nous nous voyons conduits vers des mirages mythiques et préparés ainsi par la rêverie, par l'enthousiasme,

voire par le délire, à entrer dans les châteaux et églises que l'auteur voudra. Lorsque Claudel illustre en ses poèmes, en tout son théâtre, le don qu'il fait de l'homme à Dieu, lorsque ses actions, ses personnages, ses dialogues et ses chants déploient « l'immense octave de la création » dans l'espace et le temps et y assignent à chaque être sa place telle une mission, quand ils lient toutes les choses, tous les êtres entre eux par l'incapacité de chacun à se suffire, par leurs nécessités mutuelles, par la gravitation totale que centre un finalisme divin, quand enfin ils mettent en mouvement d'images les fraternités du monde, la catholicité vit, souffre, triomphe devant nous. Les catholiques contemplent une célébration de leur foi et de leurs dogmes, ou plutôt ils entendent un magnifique concert de douleurs, de joies, d'audaces et d'accomplissements. Les non-catholiques constatent que la pensée catholique, l'imagination catholique, la sensibilité catholique, quoique à travers les caprices d'une idéologie dangereusement personnelle, ont fourni à Claudel les chantiers d'une vaste et solide beauté humaine.

Remarquable est l'entremêlement complet du pathétique de poésie et de théâtre avec l'inspiration chrétienne et catholique. Ce n'est plus un art appliqué à un sujet religieux, comme dans *Polyeucte* ou dans *Jocelyn*, c'est une foi incarnée et faite œuvre d'art. Cette œuvre est la seule grande œuvre française qui ne s'explique tout entière que par une conception catholique du monde, elle est chrétienne et catholique non seulement dans la construction d'ensemble et le contour, mais dans le détail des destinées, dans les familiarités de la vie et des cœurs. Enfin la croyance et l'obéissance religieuses ont forgé les ressorts tragiques des drames et ces ressorts détiennent une force souveraine. Voici la vie, le travail, les sentiments et les passions, l'amour, l'amitié, l'action, la possession. Or sur tout cela planent un appel, une interdiction, un secours, une sanction : de Dieu et du divin. D'où une présence constante, ou terrible ou d'une douceur infinie; d'où une attente, une lutte, un sacrifice ou une ardeur imposés sans répit à la volonté, au cœur, à l'esprit. C'est le péché originel, c'est-à-dire l'homme se préférant à Dieu, qui l'entraîne quotidiennement au mal (aventures de Tête d'Or, du héros de *La Ville*, de tout un peuple dans *Le Repos du Septième Jour*, etc.). C'est la rédemption qui sauve et qui

répare, par un Cœur, par une Violaine, par tant d'autres. C'est donc selon le divin que les personnages se divisent comme en camps opposés. Sont-ce des caractères qui animent le théâtre claudélien ? Sont-ce des analyses de passion ou de sentiment qui trament sa psychologie ? Non Des destinées s'y accomplissent, des heures s'y écoulent du combat éternel entre l'orgueil de l'homme et l'exigence de la foi; des missions s'y remplissent, et elles sont héroïques, car elles consistent à renoncer. Et sur quelle scène ! Celle du monde entier et de la création, la scène que Claudel a commencé de regarder à la proue des navires, sur les mers qu'entourent l'univers et l'éternité, et que son imagination n'a cessé d'étendre. Il a aimé et fait vivre et revivre les conquérants qui découvrent la terre, de Christophe Colomb à Don Rodrigue. Il a célébré la catholicité, sa force miraculeuse qui, trouvant le monde trop court, a fait sortir un monde nouveau du sein des eaux au xvi^e siècle. Mais l'homme de Claudel, en fin de compte, n'a de limites que le Ciel.

5. L'ŒUVRE LYRIQUE.

Ce sont les drames de *L'Arbre* (*Tête d'Or*, *La Ville*, *La Jeune Fille Violaine*) qui ont ouvert la voie en 1890 et 1892. Le premier recueil de poèmes est de 1900. C'étaient des poèmes en prose, *Connaissance de l'Est*, tableaux de la Chine, dessins minutieux et poussés. Leur valeur poétique tient à ce qu'on sent derrière les paysages, selon les vœux de l'auteur, « un drame qui passe » et qu'il « y règne quelque chose de menaçant comme cette extrême lucidité des jours qui précèdent le typhon » (*Entretiens avec Frédéric Lefèvre*, avril 1925).

Cinq Grandes Odes (1910), *Deux Poèmes d'Été* (1914), *Corona Benignitatis Anni Dei* (1915), *La Messe Là-bas* (1919), *Poèmes de Guerre* (1922), *Feuilles de Saints* (1925) composent l'œuvre proprement lyrique. Le poète met en orchestre l'œuvre de la création, chaque être lit sa partition. Les *Cinq Grandes Odes* mettent en chant les dialogues du chrétien avec Dieu libérateur qui le sauve de l'erreur et de la mort, du poète avec la Muse, métamorphose de la Grâce, exhortation à l'effort pour le salut. Entre le tourment de la tâche difficile et la confiance qui la mène au terme, l'œuvre éclate d'abondance vitale, tel l'arc-en-ciel après l'orage dans la symphonie de Beethoven.

Le *Processionnal pour saluer le Siècle nouveau* vaut une sixième ode. Les *Hymnes*, l'hymne de saint Jacques, l'hymne du Saint-Sacrement, puis les hommages aux poètes, notamment celui à Verlaine, sont de la même veine. Mais *Corona* (c'est-à-dire la révolution de l'année liturgique, de « l'année dont la bénignité de Dieu tresse la couronne », dit Charles du Bos dans *Approximations*, septième série), à cause de la rigueur obligée du sujet, ne met-elle pas un cilice à la poésie, ainsi d'ailleurs que *La Messe Là-bas* (c'est-à-dire la messe au Brésil, en 1917) ? Les *Poèmes de Guerre* restent nettement médiocres.

Poète lyrique, Claudel montre un sentiment fougueux et pourtant recueilli de la nature dans ses plus vastes beautés. (Cf. « Le Salut au Rhône » dans la *Cantate à trois Voix*, « le discours à la mer » qui figure l'unification parfaite des choses dans la première des *Cinq Grandes Odes*.) Il renouvelle la vibration de chaque grand sentiment par une évocation ou une présence singulièrement inédites dont il émeut même les non-chrétiens. Avec lui, tout s'illumine d'invention.

Les recueils de poèmes n'épuisent d'ailleurs pas la somme de poésie lyrique claudélienne; il conviendrait d'y joindre l'hymne à la nuit et au sommeil dans *La Ville*, la nuit de Noël dans *L'Annonce faite à Marie*, le chant de bonheur d'Anne Vercors revenant de Terre Sainte, et beaucoup d'autres scènes d'un théâtre où la psychologie se prolonge souvent en lyrisme. Et même, à vrai dire, c'est là, au théâtre, que Claudel touche au plus haut du bonheur lyrique et, d'une façon plus générale, du bonheur poétique. Emporté par l'action dramatique et par l'élan psychologique, il se trouve alors hors d'état de satisfaire le besoin de jugement grossier qui parfois l'anime; il n'a plus le loisir de se diminuer en injuriant Renan, Hugo et Michelet, comme dans les *Odes*. Surtout, il multiplie son lyrisme par sa puissance architecturale, comme ce fut la règle aux meilleures époques.

En sorte que le poète et le dramaturge coexistent dans la production proprement théâtrale de Claudel : et c'est dans cette production qu'il a réalisé ses véritables chefs-d'œuvre.

6. LE THÉÂTRE.

L'origine symboliste du théâtre claudélien ne se dissimule point. Chaque pièce ne veut-elle pas suggérer, non enseigner,

une vérité générale sur la vie des hommes ? Ne met-elle pas en action des catégories humaines et sociales — le roi, la princesse, le poète, le soldat, la méchante sœur, le politique — plutôt que des caractères ? Chaque scène, chaque dialogue, jusqu'à chaque propos, ne s'efforcent-ils pas d'ouvrir des profondeurs de signification où se logera toute une substance de moraliste ? Enfin cette substance, ainsi que tout le drame, ne restent-ils pas constamment liés à une poésie ? Claudel pousse à la vigueur du réel et à la diversité de la vie le symbolisme que Maeterlinck maintenait dans la monotonie, aux confins du rêve.

La poésie de son théâtre lui appartient en propre. Elle est faite, dans ses grandes lignes, de rencontres saisissantes et grandioses (le roi mourant de ses blessures et la princesse crucifiée face à face dans *Tête d'Or*, le Pape et Georges de Coufontaine s'affrontant dans *L'Otage*) ou de majestueuses attitudes égales aux bibliques ou aux homériques, comme le départ d'Anne Vercors

Au point de vue des thèses et des idées, *Le Partage de Midi* se tient à part, c'est un violent et bienfaisant désastre d'amour. Cette pièce (1906), que Claudel a retirée de la circulation des livres, malheureusement, car c'est sa pièce la plus accessible en même temps que la plus belle, s'empare d'un amour humain, brûlant, calciné, et le rejette avec un sens prodigieux du pathétique intérieur dans les profondeurs de l'insatisfaction humaine, dans le gouffre qu'elle creuse à travers de farouches souffrances et comme en absence de Dieu. *Tête d'Or*, avec sa complexité où bouillonnent l'avènement des aventuriers, l'abdication de la pensée devant le raz de marée des dictatures impériales, la grandeur des royautés et la folie aveugle et servile des masses, se peut considérer comme le symbole de l'homme sans Dieu et condamné au désespoir. La cité sans Dieu, c'est l'aventure de *La Ville* (1893 et 1901), livrée à l'égoïsme utilitaire, glissant à l'émeute et qui, sous l'action d'un poète, se convertit. *L'Échange*, cette satire de l'américanisme, condamne l'être américain, où tout se vend et s'achète. Les deux premières pièces, purement symbolistes, ne se situaient point; *L'Échange* adopte le cadre de notre temps. *La Jeune Fille Violaine* (1892) aussi; Violaine a le don de souffrir, de mourir, après avoir rendu le bien pour le mal et en pardonnant à tous. Elle meurt pour que sa

sœur Mara sorte enfin de la haine. On voit bien qu'il s'agit pour la haute humanité claudélienne de retrouver, à travers passions et fatalités, l'innocence et la paix du paradis perdu. L'amour lui-même se tourmente de vouloir refaire l'union bienheureuse d'Adam et Ève. L'homme et la femme de *Partage de Midi* la refaisaient à travers la mort dans le silence de la nuit... C'est encore dans la nuit, et à travers la mort, à travers la douleur, que Prouhèze et Rodrigue, dans *Le Soulier de Satin*, recueilleront l'ineffable promesse et reconnaîtront les traces de l'Éden.

La seconde version de *Violaine*, devenue *L'Annonce faite à Marie* (l'Angelus) — (1899) — recule le drame jusqu'au Moyen Age, pour donner l'atmosphère la plus propice à l'enfant ressuscité, grandit le rôle de Pierre de Craon, le bâtisseur de cathédrales, accroît la vertu charitable de la jeune fille qui prend pour elle, dans l'unique baiser qu'elle accorde par pitié, le mal de Pierre lépreux. *L'Otage* nous ramène au Premier Empire.

Avec *L'Otage* (1911) une seconde époque commence, jusque là, l'auteur s'employait à régler ses propres affaires intérieures : se comprendre, se posséder, se situer. A partir de *L'Otage*, il regarde hors de lui-même; c'est le monde maintenant qu'il veut comprendre, par rapport à cette Providence à qui avait abouti le dénouement de son drame personnel. Dans le drame de la France et de l'Europe, comment Dieu a fait ployer hommes et choses à sa volonté, par les moyens les plus inattendus et dans un constant mystère de ses desseins : voilà le sujet, le sujet géant de *L'Otage*. Forçons-nous pour accepter, dans une action historiquement si proche, la donnée initiale : le Pape enlevé au Fontainebleau de Napoléon et caché dans un château ruiné d'aristocrates fidèles aux Bourbons. Invention fâcheuse, invraisemblable, au moins forge-t-elle aux personnages une épreuve magnifique; elle impose à Sygne de Coufontaine un martyre, apporte le désespoir au fiancé de la jeune fille et conduit le préfet Turelure à renverser la direction de sa carrière. La pièce pourrait porter en sous-titre : « Sur quel broiement d'humanité mortelle marchent les destinées des religions, peut-être aussi celles des peuples. » Elle s'éloigne du Symbolisme en proportion de sa part grandissante de psychologie individualisée. Ces féodaux forcenés, cet individualisme moderne, de quelle fureur ils

s'empoignent entre eux et chacun lui-même ! Au pape, difficile présence, le poète a taillé une grandeur à la fois sobre et infinie ; et le curé Badilon, paysan obligé de s'instituer le guide d'une âme supérieure de jeune femme noble, n'est-ce pas le chef-d'œuvre du prêtre au théâtre ? Quant à Sygne de Coufontaine, vivante concentration d'amour, de générosité et d'abnégation, elle brille avec son visage pur dans la cohorte des femmes claudéliennes, Violaine, Prouhèze, Marthe Laine, celle-ci victime émouvante de l'amour meurtri et piétiné, qui cependant ne perd pas confiance dans la justice de Dieu. Ces saintes font face au bataillon du mal, à la sœur de Violaine, à Léchy Elbernon, la comédienne frénétique de *L'Échange*, à Lémir et Sichel, ces soldates d'une perversion.

L'art a suivi la même évolution que la psychologie. Les péripéties s'entre-croisent et s'étreignent ; et le dialogue, adapté aux divers caractères, distribue ses variations de résonance verbale entre la pureté hautaine de Coufontaine, la vulgarité intelligente et ruisselante de Toussaint Tureluze, la rectitude insondable des deux clercs, tandis qu'en eux et au-dessus d'eux se répondent l'égoïsme de la nature humaine, la sublimité de l'exigence divine. A aucun moment, bien entendu, l'on ne glisse dans le tableau de sainteté. Le raidissement de Sygne, à la scène suprême, est d'une atroce et sombre vérité d'ici-bas.

L'art prendra quelque sécheresse et dureté dans *Le Pain dur* (1918), cet étalage impudique d'une société qui commence, où les races se rencontrent, où va régner la volonté de jouissance, où les êtres se dévoreront, où l'on ne croira plus à l'âme. *Le Père humilié* sera d'une vie plus touffue.

Puis une troisième époque présentera *Le Soulier de Satin* (1929) qui rassemble en synthèse tous les aspects du génie dramatique de Claudel. Celui-ci a pris l'idée d'une si énorme fantaisie à l'Espagne en train de devenir la grande puissance mondiale. Et les multiples épisodes qui bousculent son unité d'action brassent des existences en Europe, en Amérique, en Afrique : aventures d'hommes, aventures de peuples. L'aventure centrale de Doña Prouhèze et de ses sœurs, de Don Rodrigue qu'elle aime et ne rejoint pas, et de la fille de Prouhèze morte, Marie des Sept-Épées, marquent des points de repère pour une aventure encore plus

vaste sur tout le globe, ainsi que dans le passé et l'avenir. En insouciance de composition, c'est du super-Shakespeare. Pour l'action comme pour les personnages, furieusement hors de l'ordre commun, c'est du Lope de Vega; et cela tient encore des vieux mystères et du tréteau de foire. Ah ! le goût français a rarement eu ses habitudes aussi heurtées. Cet ouvrage d'art baroque porte au comble tous les défauts de son auteur. Et, par surcroît, n'a-t-on pas le droit de regretter que les grosses plaisanteries, les incongruités, les épisodes de farce y tiennent tant de place ? Toujours a grouillé chez Claudel un fond ubuesque. Mais quelle richesse et quelle grandeur proprement claudéliennes, dans cette trame où le monde entier se prend, dans les images de ce style qui n'avait jamais encore brillé de tant d'étoiles, dans ces dialogues à travers l'Océan ou même d'une planète à l'autre, dans les contrastes abrupts que tel exquis marivaudage de haute dame fait avec la tirade du roi d'Espagne, lorsque face au chancelier pessimiste et sombre il embrasse joyeusement son royaume... Drame humain et universel du christianisme claudélien, drame du combat de l'amour terrestre et de la Croix, drame essentiel du salut.

Le Soulier de Satin expose la vie d'un Conquistador à l'époque où le catholicisme vainc l'Islam et où navigateurs et savants découvrent des mondes au delà des mers et dans le ciel. La longue odyssée de Don Rodrigue reproduit, en somme, sur un plan cosmique, l'aventure personnelle de *Partage de Midi*. Pour lui aussi, l'amour aura été la blessure qui ouvre l'âme et prépare l'afflux de la grâce; lui aussi est un conquérant, mais finalement conquis; lui aussi, éprouvé sur la terre, incompris des hommes, mais âme choisie, trouve son achèvement dans le sein de la sagesse mystérieuse et incompréhensible de Dieu. Mais Don Rodrigue et les autres protagonistes s'entourent d'un chœur de personnages sur une scène constamment changeante qui s'égale à la double sphère afin que l'universelle compensation puisse se brasser jusque sur le double plan terrestre et surnaturel. Gabriel Marcel a raison de nous désigner entre toutes les scènes du drame une scène probablement unique, dit-il, dans les littératures, « celle où le poète représente le globe terrestre tournant lentement devant Prouhèze endormie. Tandis que celle-ci évoque douloureusement celui qu'elle aime et dont les

mers la séparent, apparaissent à l'horizon les îles du Japon ! — Quelles sont ces îles là-bas, pareilles à des nuages immobiles et que leurs formes, leurs clefs, leurs entailles, leurs gorges rendent pareilles à des instruments de musique pour un mystérieux concert à la fois assemblé et disjoint ?... La plus grande de ces îles s'animant prend la forme d'un des gardiens en armure sombre que l'on voit à Nara, et Prouhèze, en cette présence indistincte, reconnaît son ange gardien qui vient lui faire connaître le sens de l'épreuve suprême à laquelle Dieu la soumet, au terme, tout le continent d'Asie se déploie devant elle, de l'Inde à la Chine, et cette géographie, vivifiée par le souffle intelligible de l'Ange, se charge de significations mystérieuses et devient la figure même du Purgatoire, d'un monde qui gémit dans l'attente, le visage tourné vers le soleil levant » (*La Quinzaine Critique*, 1929).

Claudel, à force de « manipuler le temps comme un accordéon à son plaisir », ainsi qu'il est dit dans *Le Soulier de Satin*, s'était créé le besoin d'escamoter les jours tout en faisant durer les heures « Faire marcher plusieurs temps à la fois dans toutes les directions » l'a démanagé outre mesure. Par surcroît, mêler la musique au drame, unir les moyens du music-hall et du cinéma à ceux de l'opéra, lui a paru un beau jour le comble de l'enchantement au théâtre. Fut-il éperonné du prurit de New-York ? N'est-ce pas à un public yankee qu'il fit la confidence de ces envies dans la conférence publiée en tête du *Livre de Christophe Colomb* ? Toutefois il s'est entraîné par des scénarios de ballet — *L'Homme et son Désir* — et de mimodrame — *La Femme et son Ombre* — inspiré celui-là par l'Asie des ballets, celui-ci par l'Extrême-Orient et les épopées héroïques du Japon, desquelles était sorti déjà *Le Repos du Septième Jour*, tragédie-farce de légendes vraiment trop obscures pour nous. De ce nouvel état d'esprit et de ces préparations, naîtra *Le Livre de Christophe Colomb* (1930), qui est, somme toute, une réussite. Le maître du *Soulier de Satin* devait presque fatalement croiser sur sa route la gloire du Génois, homme envoyé aux hommes « pour réunir la terre ». Arrivé par son faisceau de moyens spectaculaires au maximum de souplesse dans l'évolution à travers le temps, l'auteur a pu faire émerger les scènes essentielles dans l'unité d'un ensemble infiniment complexe et résoudre les problèmes que posait la destinée du héros (un génie et un monde) par

des dédoublements comme celui qui représente le Colomb de la postérité, sur la scène, face au Colomb historique sur l'écran, ajoutant par surcroît tel dialogue si riche de rayonnement, celui par exemple de l'« opposant » avec le « défenseur », qui prend parfaite aisance dans l'ambiance cinématographique des images, et grâce à une musique jouant un rôle de ponctuation. Rien de plus favorable à la féerie, et la scène féerique où la reine Isabelle ouvre les portes éternelles « à son ami Christophe Colomb », étant passée avant lui, par la mort, sur cette autre rive tellement au delà de l'Amérique, est d'une simple et étonnante splendeur. Il est certainement dommage que Claudel n'ait pas disposé plus tôt de cet orchestre et de cette machinerie de paroles, de sons, de mouvement et de couleur pour faciliter la représentation du *Soulier de Satin*.

Tel est le théâtre de Claudel, un des plus variés sinon des plus abondants de la littérature contemporaine, assurément le plus original, le plus puissant aussi. L'ensemble de ses pièces solidement charpentées a engendré une sorte d'existence nouvelle et mystérieuse qui dépasse tout d'abord, mais où cependant le profit nous attend. A travers d'intenses émotions dramatiques, avec une troupe de personnages qui descend et remonte la gamme humaine, Claudel s'est efforcé de reconstituer l'homme miné et dissous par l'époque. Il le tire de sa solitude individualiste et l'invite à entrer dans une immense réciprocité de services; il refait tout le concret de la personne et, condamnant notre société qui n'a plus rien laissé subsister de gratuit entre ses membres, il nous appelle à une rénovation qui fasse jaillir à nouveau les sources de la spontanéité et du dévouement.

Cette Minerve imprévue, malgré les défauts que j'ai dits, se présente avec l'attrait d'une magie poétique qui a son trépied solidement ancré dans le sol de la plus ancienne France, mais dont certains enchantements se mêleront dans notre mémoire à ceux de Béatrice et de Polyeucte, d'Oreste et de Prométhée.

7. L'INFLUENCE.

La méthode claudélienne d'expression, c'est-à-dire le plus contestable de l'œuvre, agira sur les lettres d'aujourd'hui.

Les « Whitmaniens » de l'Abbaye compteront Claudel parmi leurs maîtres, dans la mesure où ils réinventeront le langage et useront du soi-disant verset. Également les sympathisants du Valéry Larbaud « barnabothéen », quand ils donneront volume et poids à leurs impressions, même à leurs pensées. Par ces intermédiaires, toute la jeune poésie d'entre les deux guerres relèvera de Claudel.

Les prosateurs se laisseront impressionner par certaines parties de sa vision et de son style. Qui sait si Giraudoux ne se sera pas enchanté de *Protée*, de son anachronisme psychologique et de son anachronisme verbal ? Morand lui-même n'aura-t-il pas entrevu dans Claudel son avenir de métaphores ? Ainsi s'esquisserait, dans notre Bottin des Lettres, un corps diplomatique...

Mais l'œuvre dans sa force n'exerce, comme toutes les grandes œuvres, qu'une influence très générale; elle a créé une irradiation catholique d'antimodernité, elle invite à un Symbolisme poétique enraciné puissamment dans la matérialité du monde.

III

LE RÉALISME LYRIQUE

J.-J. Rousseau, jadis, en pleine époque d'abus analytique et conceptuel, avait éprouvé à saisir des réalités naturelles à pleins bras une ivresse exaltante et le besoin aussi voluptueux que mystique de prêter à la nature une âme à qui la sienne pût parler. L'événement s'est reproduit plus modestement, après cent cinquante ans. Des nouveaux venus formés dans le Symbolisme mais par des disciplines multiples, puis détachés de lui, et d'autres que le Symbolisme n'avait point touchés, ont embrassé à leur tour le monde sensible avec un espoir ardent d'atteindre au cœur de son mystère.

Ce fut une sorte de violent retour au réel le plus terrestre, après trop d'abandon à l'imagination rêveuse et idéaliste. L'histoire littéraire est faite de telles réactions, mais aussi de persévérances locales et souterraines qui viennent un jour à s'amplifier et triomphent sur tout le pays littéraire : en effet, un Corbière et un Rebell, un Van Lerberghe et un Verhaeren, un Loti et un Renard réagissaient déjà à leur manière dans le moment du plus pur Symbolisme. Mais les nouveaux venus ont pour caractéristique de vouloir refléter lyriquement, quelquefois aussi philosophiquement, la beauté des choses dans le miroir le plus intérieur de l'esprit ou de l'âme. On pourrait presque dire qu'ils injectent un Symbolisme neuf dans le vieux naturalisme.

Une si belle nouveauté allume son cordon de torches à travers la littérature du temps, depuis certains contes d'A. France jusqu'aux premiers essais romancés d'un Gasquet, d'un Edmond Jaloux. Elle se relie, dans son plein

éclat, aux grandes inspirations de Claudel, puis à celles de Jammes et de Paul Fort. Immédiatement après surgissent les Amazones, Anna de Noailles et ses sœurs. Elles n'auront pas plus tôt installé leur œuvre que ce sera le tour des poètes de l'Abbaye. Comme tout se tient, comme tout continue, avec ou sans métamorphose !

Le Naturisme de Bouhéliér et de ses amis a eu ses saisons de vedette, entre les jeux de la jeune école d'Aix et la course des Amazones. Il a jeté des rayons plus vifs qu'on ne croit aujourd'hui. Ne le voit-on pas se prolonger assez naturellement dans une littérature psychologique et sociale de sympathie populaire qui s'adjuge un romancier comme Charles-Louis-Philippe, un poète comme Jehan Rictus, et qui se muera plus tard en populisme ?

S'il fallait désigner un point de ralliement dans cette marche en avant de la littérature, ce pourrait être le petit livre d'André Gide, *Les Nourritures terrestres*, qui a contribué alors, comme d'un carrefour central, à orienter la jeunesse.

I. — L'ÉCOLE D'AIX

Une famille d'esprits s'était formée autour de l'adolescent Edmond Jaloux, tout d'abord à Marseille. Elle était curieusement cosmopolite, comptant à son origine Gilbert de Voisins, petit-fils de la Taglionî (Italienne née à Stockholm) et Grec par sa mère; Albert Erlande — de son vrai nom Albert Brandenburg, d'ascendance allemande et né à Malte d'un Anglais, Théodore Lascaris, pur Grec. Ces garçons se préparaient à la vie littéraire par des veillées avec leurs anges gardiens, Shakespeare et Mallarmé; la vie féerique les hantait et ils avaient découvert la poésie grâce au Symbolisme, mais ne négligeaient point les Romantiques allemands et anglais.

C'est à Aix-en-Provence, où Jaloux se rendait souvent, que le groupe délicieusement provincial s'adjoignit Gasquet, Souchon, Larguier, Signoret, à qui faisaient chœur, d'un peu loin, le peintre Cézanne, le professeur de philosophie Georges Dumesnil, le bibliothécaire Édouard Aude; on entrevoyait Maurras et Amouretti. Gasquet avait vingt ans et tout l'éclat de son improvisation éblouissante; Jaloux était plus jeune;

Larguier faisait son service militaire. Chez tous, l'émotion naturelle et l'émotion esthétique prenaient un caractère d'initiation; ils vivaient la poésie de Signoret, ils sympathisèrent avec le Naturisme naissant Gasquet, qui venait de fonder à Aix deux revues, *Les Mois dorés* et *Pays de France*, sœurs de *L'Effort* de Magre à Toulouse, de la *Méditerranée* de Jaloux et du *Feu* d'Émile Sicard à Marseille, de la *Revue Naturiste* et de *L'Enclos* à Paris, psalmodia le long des avenues de sa ville les premiers vers de Saint-Georges de Bouhélier (1).

Ainsi se fit, dans une vive effervescence de jeune âge, et par une fédération spontanée et très libre d'ambitions inter-provinciales, la liaison heureuse entre le déclin symboliste et l'aurore naturiste du réalisme lyrique.

II. — LE NATURISME

I. — LES THÉORIES.

Un manifeste du 10 janvier 1897 a condensé la doctrine naturiste, mais depuis près de deux ans déjà, les écrivains qu'on allait appeler naturistes s'étaient groupés. Si l'on suivait leurs progrès à travers les revues de l'époque, on verrait que successivement se sont ouvertes à eux *La Plume*, *L'Ermitage*, *La Revue blanche*, *Le Mercure*, *L'Effort*. A Bruxelles, dans *L'Art jeune*, André Ruyters et Henri Vandeputte leur renvoyaient l'écho.

Il s'agissait de sortir des songes et des brumes, d'échapper à l'immobilité morne des tapisseries, pour retourner non à l'humanisme parcheminé des académiciens, mais au mouvement, à la nature, à la lumière. Les jeunes naturistes disaient : « Nous n'admirons guère M. Henri de Régnier. » Ils disaient encore : « Les contaminés d'Huysmans et de Maldoror... les virtuoses de l'anormal... » Ils goûtaient peu Schwob et Gourmont, ces déliquescents; ils rejetèrent Samain, Merrill, ces surannés; ils raillaient l'archaïsme de l'École romane. Ils tolérèrent Louys pour ses voluptés, Paul Fort pour ses émotions naturelles et saines. Ils reprochaient aux vierges-cygnes d'être des « amantes peu fécondes ».

(1) Cf. *Les Saisons littéraires* d'Edmond JALOUX, 1941

Ils en voulaient à la « morbide littérature » d'avoir divorcé avec la vie. Aussi le groupe des Naturistes, dans sa marche, se grossit-il d'un cortège de sympathisants, de tout ce qui brûlait d'ardeur pour vivre, pour agir utilement, pour jouir de contacts et de sympathies multipliées. Ils conclurent alliance avec la science et l'industrie, dans lesquelles ils voyaient une beauté propre au monde moderne et une libération de l'homme, alliance avec l'humanité qu'ils ont voulu servir en la comprenant, en l'instruisant, en la consolant.

Leurs maîtres ? Des prosateurs : Rousseau, Carlyle, surtout Zola flanqué des énormes corps vivants de *La Terre* et de *Germinal*. Des poètes : Villon, La Fontaine, Verlaine, Verhaeren... Pourquoi n'ont-ils guère parlé d'Hugo ? On dirait bien qu'ils ne pensaient qu'à lui. Un de leurs manifestes résumait leur programme par ces formules : « Réveil de l'esprit national, culte de la terre et des héros, consécration des civiques énergies. » C'est dire que Barrès compta dans leurs sources. La *Revue naturiste* représenta plus d'une fois l'esprit du nationalisme barrésien, par exemple dans les pages où Bouhéliér fait rêver Bonaparte sur la terrasse de Saint-Cloud, dans celles où Le Blond proteste contre le « galimatias » de la *Prose pour des Esseintes* et de certaines *Divagations*, sur le ton d'un défenseur du patrimoine traditionnel. Mais seulement jusqu'aux jours d'éclat dreyfusien. A partir de là, le Naturisme, intensifiant sa communion avec l'homme social, devint, sous la poussée personnelle de Le Blond, Bouhéliér consentant, une voix morale et esthétique du socialisme. On vit J. Paul-Boncour entrer dans la revue pour y tenir une rubrique de notes politiques et sociales.

Remarquez qu'en ces temps la France, méprisant ses anarchistes, s'efforçait de vivre rayonnante de confiance en l'avenir et d'espoir social autant que de certitude de paix. Le Naturisme doit beaucoup à cette ambiance. Pourquoi la vie n'aurait-elle pas été aussi belle jusque dans les poèmes et les romans ? Ces jeunes voulaient d'ailleurs la magnifier à force d'ardeur et d'amour. Fi du naturalisme et de sa documentation. Une intuition, une émotion, une exaltation, un besoin de transfigurer devaient les aider à réaliser leur plus cher désir : dépasser les individus, atteindre les archétypes.

Le Naturisme, en effet, s'est donné pour but essentiel de retrouver les modèles platoniciens et même, pour ainsi dire, les héros et les dieux, mais à travers la modeste humanité quotidienne atteinte dans son âme.

L'homme fondamental, guerrier, forgeron, vengeur ou maçon, voilà la découverte des Naturistes, à genoux devant le travailleur. Ils célébrèrent les truelles, les fourches, et les filets; ils vénérèrent l'homme considéré dans son travail comme au centre de son destin. Cette vieille idée de Lamartine les enthousiasma, vivifiée par leur religion de l'émotion. On les sent tout prêts à lui sacrifier l'observation exacte, et dans leur ambition de grandeur, tout prêts à travestir le quotidien, à sublimer le pittoresque, afin d'atteindre avec des hommes réels à l'épopée. La paysanne qui glane sera une Cérès, le forgeron un Vulcain. Dès lors, chaque rythme du poète manifesterait un tressaillement, chaque émoi de ses personnages le frisson d'une loi : ce qui ne les mettra pas loin, remarquons-le, des bucoliques de Francis Jammes... Bien entendu, les nouveaux venus y allèrent un peu fort ! Albert Fleury annonçait que le Naturisme, nouvelle religion, devait succéder à celle du Christ. Et Maurice Le Blond demandait : « La révolte de tel manœuvre n'est-elle pas aussi pathétique que l'insurrection de Prométhée ? » — Ces messieurs avaient mis l'interdit sur l'ironie : on voit que c'était par juste précaution... N'empêche qu'il restait encore beaucoup de beau et noble symbolisme dans ces projets. Mais comme tournaient le dos au Symbolisme cette ardeur panique, ce goût des émotions tirées directement de la réalité brûlante, ce besoin de vie et de bonheur, enfin ce paganisme héroïque et si méditerranéen ! C'est pourtant un jeune écrivain de Belgique, Vandeputte, reconnaissant du culte rendu à Verhaeren, qui baptisa Naturisme la doctrine des jeunes Français : Saint-Georges de Bouhélier, Albert Fleury, Michel Abadie, André Viollis, Maurice Le Blond, Eugène Montfort. Les trois premiers seulement sont des poètes, mais l'un de ceux-ci, Bouhélier, le chef inconteste de tous.

A la vérité, le seul naturiste intégral, ce fut lui. Car les autres en restèrent, ou peu s'en faut, à la théorie. Il n'y a guère eu que lui à s'efforcer d'incarner de telles pensées dans des œuvres. Au reste, dès sa jeunesse, la vénération du groupe

l'entourait. On ne jurait que par lui, on l'auréolait d'avenir. Hors du groupe, Paul Adam louait son style, Gustave Charpentier sa pensée, Verlaine lui récitait des vers. Au banquet qui lui fut offert en 1901, assistaient des hommes aussi considérables que Dierx, Rodin, Alfred Bruneau. C'est qu'il avait apporté aux jeunes gens de sa génération la féconde idée de *l'hérisme quotidien* qui les changeait du *Culte du Moi*, les dispensait d'une irritante concentration intérieure, les dilatait et les élevait au-dessus d'eux-mêmes.

2. BOUHÉLIER POÈTE ET ROMANCIER.

Edmond de Bouhéliier-Lepelletier, journaliste jusqu'à sa mort, lié jadis avec Ferry, Floquet et Clemenceau dans l'opposition à l'Empire, chroniqueur indépendant sous la III^e République, habitait Rueil, alors village de maraîchers, mais fréquenté par tout un monde d'écrivains et d'artistes; et le fils dont un typographe aussi inventif que distrait devait transformer le prénom, St Georges (abréviation de Stéphane-Georges) en Saint Georges, y naquit le 19 mai 1876. Bouhéliier, comme tous ses compagnons de poésie, commença par se griser de l'univers physique comme s'il fût un éternel été : *Eglé ou les Concerts champêtres* (1897) est plein de cette folie. Mais des robes angéliques lui avaient frôlé le front, et il ajouta à ce recueil un « Épithalame » aux vers amples comme l'espoir et le désespoir du monde. Après qu'eut paru son faisceau d'essais sur les *Éléments d'une Renaissance française*, les *Chants de la Vie ardente*, en 1902, traduisirent l'orgueil de sa pensée, son sentiment des rapports cosmiques, son besoin d'approcher l'âme universelle qui vit en tout être, en tout objet, enfin la loi naturiste la plus franche. Il va atteindre son sommet dans la *Romance de l'Homme* (1912). Il y chante le tragique quotidien qui l'obsède, les rêves et les vagabonds, le sentiment du mystère dans les cœurs privilégiés, l'incertitude des destins, et tout l'univers qui a l'air d'une vaste attente. Bouhéliier a fixé cette vision en traits qui ne sont pas toujours purs, mais qui toujours ont franchise et chaleur. Du Symbolisme même il a tiré des forces : il lui doit l'incessante complainte dont est traversée toute sa poésie, laquelle aura évolué d'une bucolique et du souvenir social de Zola à la douleur de vivre et au tragique perma-

nent de la vie, jusqu'à la rédemption, hélas incomplète, par l'amour... Mais la courbe n'est pas achevée. La guerre venue, le poète adoptera la forme naïve et le simple relief de l'ancienne chanson pour évoquer les scènes populaires et traduire les sentiments du peuple (*Les Légendes de la Guerre de France*, 1917). Ainsi chaque recueil aura eu son inspiration, mais toujours pour aboutir au chant naturaliste de la nature, du peuple et de l'humanité. Chaque recueil aura eu aussi sa prosodie, d'abord traditionnelle et assonancée, un peu molle quoique juvénile; puis, dès le troisième recueil, raffermie et amplifiée. *La Romance de l'Homme* trouva dans l'alexandrin classique toutes les ressources de force qu'elle exigeait.

Bouhéliier n'a pas moins tenacement exprimé sa conception dans le langage de la prose. Son premier livre, *La Vie héroïque des Aventuriers, des Poètes, des Rois et des Artisans* (1895) adapta les antiques mythes rajeunis à l'aventure quotidienne et fit tenir à l'homme les deux extrémités de son destin. Il a publié ensuite coup sur coup, trois romans : *La Route noire* (1900), *Histoire de Lucie* (1902), *Julie ou les Relations amoureuses* (1903); dans les deux premiers, la passion ennoblit de pauvres humanités prostituées; le troisième ramène les aventures mondaines de Bourget à des subtilités passionnelles de nuance XVIII^e siècle. Mais Bouhéliier n'était pas là dans sa voie. Pleins de cris, de sanglots et de bras ouverts, ses romans laissent le lyrisme verbal faire tort à la sensualité, les délires et pâmoisons se dissoudrent en littérature. La sympathie divinatrice qui embrasse le ciel et la terre, c'est dans *L'Hiver en Méditation* qu'elle trouve son expression : émerveillement, fureur d'espoir. Mais non chimère : plus de romantisme, en effet, plus d'entreprises contre l'ennui, plus d'ennui et pas davantage d'avidité nietzschéenne. Réconciliation complète avec les jours et leurs travaux.

Le poète passionné qui ne pouvait abdiquer, le prosateur moraliste qui analysait avec une bienveillance retorse *Les Passions de l'Amour* (1904) s'épanouirent finalement en cédant à la tentation du théâtre. Si *La Tragédie du Nouveau Christ*, en 1901, n'est encore qu'un ouvrage livresque, *Le Roi sans Couronne*, en 1906, portera sur les planches, avec la joie évidente de mettre au monde, cette fraternité dans l'angoisse

du mal et dans l'espoir incertain des délivrances qui constitue le Credo essentiel du Naturisme.

3. EUGÈNE MONTFORT.

Quel avait été de ces jeunes gens le plus enthousiaste ? Lequel avait embrassé le Naturisme comme l'autel du salut éternel ? Montfort, sans aucun doute, qui pourtant ne devait pas tarder à creuser solitairement son trou. Eugène Montfort (1877-1937) s'est efforcé comme ses amis d'humaniser la vie. *Sylvie ou les Émois passionnés* (1897) fut sa contribution proprement naturiste. Ensuite il se conquist un public en contant l'histoire d'une petite péripatéticienne, *La Turque* (1911). Il tirait d'aventures tristes et basses de quoi attendrir les âmes sur cette fille perdue qui n'est turque qu'en surnom, illuminée d'amour sans même en avoir conscience, constamment neuve en dépit de ce qu'elle souffre de laid et de sale. Les autres romans de Montfort contiennent moins d'imagination poétique, plus de notations de psychologie amoureuse, mais bien portante et pleine de naturel. Ils mettent dans l'esprit du lecteur un goût réfléchi et mesuré de la vie.

Or l'auteur y eut quelque mérite : car deux tendances bizarres risquaient de l'écarteler à des excès contraires. En un jour de ferveur réaliste, n'avait-il pas juré de « phonographier » les conversations de la rue, du café, du restaurant ? *Montmartre et les Boulevards* est sorti de ce serment malencontreux, et dans toute son œuvre Montfort a un peu trop reproduit la réalité. Mais d'autre part, et en même temps, le romanesque a explosé en lui plus d'une fois : rien ne bafoue la réalité quotidienne comme les abordages galants de *La Chanson de Naples* ou de *La Maîtresse américaine*.

Qu'on ne se trompe pas sur Montfort. Ces livres et les suivants, *Noce folles*, *La Belle Enfant ou l'Amour à quarante ans*, ont l'air embrasés du seul amour charnel, en réalité, un sentimental les a écrits. Montfort ne s'est jamais détaché de cette *Turque* qui brûla une fois de la tendre flamme, ni de ce *Chalet dans la Montagne* où l'amoureux faisait au cœur et à l'âme le sacrifice d'une possession ardemment poursuivie. Un de ses livres les moins lus, peut-être le plus remarquable, *Cécile ou l'Amour à dix-huit ans* (1929), rassemble bien

des sortes d'amour; il raille l'un, il respecte l'autre, il exalte un troisième, avec de beaux accents passionnés.

Mais Montfort, qui mena l'existence facile et qui laisse des récits de voyage méditerranéens pleins de soleil (*En flânant de Messine à Cadix*), s'abandonna peu à peu à la nonchalance sceptique, à la liberté flâneuse du goût, au plus large dilettantisme littéraire, ne gardant de fidélité, mais cette fois presque agressive, que pour la défense des bonnes traditions; car il a soigné lectures et réflexions critiques comme un gourmet sa cave. D'où le charme de sa mince gazette, *Les Marges*, qu'il avait fondée en 1903, rédigée d'abord à lui seul, puis avec plusieurs collaborateurs — Toulet, Apollinaire, Guy Lavaud, Fagus, Gasquet, Deffoux, Carco, etc... — qui est morte seulement avec lui, et qui fut l'honnête sourire de la librairie parisienne.

4. AUTRES NATURISTES.

La *Revue naturaliste* possédait sa vigie, son critique d'avant : Maurice Le Blond. A l'époque, on eût dit le plus actif professionnel des lettres. Il montrait du jugement, du savoir, du courage. Dans la suite, il a fait une carrière d'amateur. Devenu le gendre de Zola, il semble s'être endormi dans l'ombre du grand beau-père, à qui sa femme, Denise Le Blond-Zola, a consacré en 1931 une biographie définitive.

Jean Viollis s'appelait en réalité d'Ardenne de Tizac, venait de Haute-Garonne et fut conservateur du musée Cernuschi. Il se plut à la fine histoire pastellisée de *L'Émoi* (1897) dans les premiers temps naturalistes, hésita ensuite entre ce genre, qui est aussi celui de *L'Oiseau bleu s'est endormi*, languides souvenirs d'enfance, et le réalisme modéré de *Monsieur le Principal*, de *La Bonne Fille* et de *La Flûte d'un sou*.

Les Voix de la Montagne (1897) ont mis la marque naturaliste d'éloquence violente, d'amour débordant et de miséricorde sur les poèmes du Pyrénéen Michel Abadie (1866-1922), qui avait commencé par se répandre en *Sanglots d'Extase* (1910) pour des femmes apparues dans des paysages de rêve. — Albert Fleury (1875-1911) a précisé sa poésie pastorale et humaine dans les rêveries et les élans de *Paroles pour Elle* (1895). C'est *Confidences* (1900) qui est naturaliste. Mais toutetois

Fleury montre une veine chrétienne et ses poèmes chrétiens, trop peu connus, font son plus solide mérite. Il servait plusieurs muses, son *Pierrot* (1898) ne pourrait-il être considéré comme un initiateur des futurs « fantaisistes » ? — Jean Amade est aujourd'hui un savant hispanisant de la Faculté de Montpellier, et la poésie populaire du pays catalan où il naquit trouve en lui son historien. Mais dans sa jeunesse, l'auteur de *L'Idée régionaliste* composa des *Chants rustiques*, où le terroir enracinait des bocages de spiritualité. — Georges Pioch et R. de Brousse, resté Toulousain, ont également fait partie des premiers adeptes du Naturisme, ainsi qu'Albert Erlande, l'élégiaque ampoulé du *Poème royal*.

5. L'INFLUENCE.

Le Naturisme, œuvre et doctrine, a agi en mêlant son inspiration à l'inspiration générale du réalisme lyrique. Cela se sent très bien aux environs de l'année 1897, chez Henri de Régnier, qui dans *Les Jeux rustiques et divins*, ébloui, découvre les forces réelles de la vie; chez Stuart Merrill qui ouvre ses fenêtres à tous les vents, surprend les secrets champêtres, croit au bonheur et chante *Les Quatre Saisons*; chez le Viélé-Griffin de *La Clarté de Vie*; chez le Retté de *La Forêt bruisante*. Et dans la prose également, le Naturisme a ébranlé la littérature de secousses qui se propagent loin. Comme lui, les écrivains de l'Abbaye glorifieront les artisans et vénéreront le travail. Comme lui, Albert Doyen et Georges Chennevière poseront les principes de cérémonies civiques. Enfin Bouhéliier y intéressera le théâtre, mais, remarquons-le bien, en refaisant alliance avec le Symbolisme.

III. — LE GIDE DES « NOURRITURES »

Cévenol d'Uzès et huguenot par son père, Normand de Rouen et catholique par sa mère, de souche paysanne par celui-là, bourgeoise par celle-ci, André Gide est né à Paris le 22 novembre 1869.

Il grandit obscurément, replié sur son inconscient. A onze ans, il n'avait plus que sa mère, qui le gâta avec sévé-

rité, car tout a été contradictoire dans son existence. Avec peu de lycée à Montpellier, guère plus d'École alsacienne à Paris, et des externats successifs, il fit ses études en amateur et en irrégulier. Pudique, puritain, mais livré tout jeune aux mauvaises habitudes, il eut l'adolescence sans cesse rougissante. La ferveur religieuse le soulevait pourtant, en même temps qu'un prodigieux élan pour la poésie. La morale du Christ était sa règle, il vit le mal dans la chair. D'où un constant désarroi de son être, d'où trouble et déséquilibre. Il en a tenu sa mère responsable, elle le couvait, elle l'étouffait. A-t-il pensé à elle, tard dans son existence lorsqu'il a évoqué, dans *Les Faux-Monnayeurs*, cette Esther qui commet l'erreur de contraindre autrui par vertu et qui tue la joie autour d'elle ? Bien entendu, il eut des amis, un particulièrement voyant, Pierre Louys. A vingt ans, il fit partie de la *Conque*, puis du *Centaure*, revues de poésie qu'ornaient les estampes en couleur des jeunes artistes du Symbolisme. Ce fut l'époque du Cénacle : Griffin, Régnier, Lazare, Hérold. Le jeune homme expliquait alors Mallarmé dans certains salons. Puis il entreprit d'exprimer son inquiétude, pensant parler pour toute sa génération, et publia *Les Cahiers d'André Walter* (1891) à ses frais. Il avait couvert ces minces feuillets dans une extrême solitude de Savoie, pour décrire la bataille qu'un jeune homme peut avoir à livrer chaque jour afin de sauver sa foi, ses traditions morales, son intégrité de chaste. André Walter est tout scrupule, quand il s'agit de sauver son âme de ses sens. Il nourrit de pensées, de lectures, de promenades, un amour tendre et platonique peint avec une extrême délicatesse, l'amour de Gide pour sa cousine Emmanuelle. Il voulait mettre sa tendresse à part et à l'abri de la sensualité. Mais comment tout accorder de l'âme et de la chair contraires ? Voilà l'aspect tout extérieur, une signification plus secrète est à saisir : si le jeune homme s'abstient et renonce, c'est par impossibilité d'appliquer au monde une âme trop riche de possibilités, c'est surtout par désir de multiplier la vie par l'attente, laquelle fait vivre plusieurs vies en une seule. Or, à ce jeu, il se vide de réel, il devient diaphane et fragile comme l'« animula » de certains poèmes verlainiens. Walter en perdra Emmanuelle, puis à son tour mourra. Dans tout cela, d'ailleurs, une langueur fade. Elle s'affadit encore dans les *Poésies d'André Walter*, très symbolistes par leurs

paysages non situés, par leurs visions rêvées et par la liberté totale des vers,

*Une nuit nous sommes sortis de notre chambre basse
Parce que nous sentions qu'il faisait très tiède dehors...*

Il s'agit toujours de « pauvres petites âmes » désorientées. Le ton se relèvera tout de même avec les *Poèmes* de 1892, 95 et 97, rassemblés pour la première fois dans les *Œuvres complètes* et qui égrènent des mélancolies d'adolescence. Le rictus de Laforgue y souligne l'épuisante avidité du poète mort jeune, qui recommençait le « Ah, que la vie est quotidienne », l'« Éternel féminin » et le « Nous avons rêvé la vie » de son aîné. Et la même année que ses premières poésies, le débutant publiait le *Traité du Narcisse*. Il y avait cherché une formule du Symbolisme, d'après les Mardis de Mallarmé, auxquels on le vit fidèle, en même temps d'ailleurs qu'aux Samedis de Heredia.

Il faut dire aussi que vers ce temps-là il rédigea une note très précieuse que l'on trouvera au tome I des *Œuvres complètes*. On y lit : « Nous vivons pour manifester » —, manifester la vérité dont nous sommes symboles, puisque « tout phénomène est le symbole d'une vérité ». *La faute est de se préférer*. La faute esthétique est de se préférer par le mot, par la phrase, à l'idée. La faute morale est de ne pas bien manifester, même si l'on croit devoir manifester « les plus funestes choses ». Malheur à celui par qui le scandale arrive : mais il faut que le scandale arrive. L'artiste doit donc faire le sacrifice de soi-même et se consacrer tout entier à sa manifestation. Et maintenant, que manifester ? « On apprend cela dans le silence... » Cette note, qui annonce déjà tout le Gide de la maturité, ne disait-elle pas adieu à une littérature fantomatique, n'aspirait-elle pas à une présence insolente, à un éclat de santé presque cynique ?

Gide mettait en accusation vers la fin de ses études scolaires le christianisme piétiste qui l'avait jeté dans des états de romantisme douloureux. Dieu a-t-il réellement de telles exigences ? n'y a-t-il pas moyen de transiger ? se demandait-il. Et maintenant, descendu de sa tour d'ivoire, il préparait un adieu au Christ. C'est dans ces dispositions et avec quel espoir qu'il fit ses malles pour l'Algérie et partit à

l'automne de 1893, avec Paul Laurens, le fils du peintre et peintre lui-même. Rien ne pouvait mieux que le climat africain le dépayser, l'initier à une beauté nouvelle et l'inonder du sentiment que le désir est souverain. Un accident pulmonaire favorisa encore cette évolution, lorsqu'un hasard lui eut fait découvrir le plaisir sans mélange, et surtout lorsqu'il eut appris que sa prétendue tuberculose n'était qu'un mal des nerfs. Cependant Gide insiste dans ses Mémoires sur ceci : qu'il prit position contre son passé par décision de l'esprit et par volonté de ne plus résister aux appels de la vie. « Résurrection », écrit-il. Écrivons : révolte, insurrection.

Quand il rentra d'Afrique métamorphosé, l'odeur de moisissure parisienne lui monta au nez. Mais il en éprouva un sentiment de supériorité qui le mit en état d'espérer dans la joie. Déjà le Gide artiste, profiteuse d'expériences, malgré les âmes désincarnées que sont ses personnages, se devine dans *Paludes* (1895), satire de la petite humanité qui entourait sa jeune impatience : une aimable femme, des amis littéraires, hommes d'affaires ou savants, habitués de cénacles. Ils ont répondu à des appels et fixé leur existence, une activité déterminée les tient. Ils sont donc entrés, tout en s'agitant, dans l'inertie. Ils sont satisfaits, déjà cadavres. Et lui, il dévore par avance ses satisfactions, il est libre. On voit que *Paludes* servait vraiment de préface aux *Nourritures terrestres*, comme M. Martin-Chauffier l'a justement remarqué dans une de ses notices des *Œuvres complètes*. Le *Voyage d'Urien*, paru en 1896, mais écrit en 1893, marque de même que *Tentative amoureuse* (1893) un léger retour en arrière. Gide a-t-il eu comme un scrupule ? Ce serait bien de lui. Ces minces récits rapportent des rêves étranges dans un langage nostalgique et veulent nous persuader que tout n'est que mirage et fumée. La lecture scolaire des grands philosophes y a laissé trop de traces, mais heureusement compensées par ce que Gide lui-même a appelé un « certain sens du saugrenu ».

C'est en 1895 qu'il acheva *Les Nourritures terrestres*, peu après avoir épousé sa cousine Emmanuelle au Temple. C'est en 1897 que la publication du livre amena une rupture décisive avec le puritanisme du milieu familial. Pourtant un retour de flamme pieuse et un essai de bonheur par la ten-

dresse avaient suivi la mort de sa mère; il avait même tenté d'harmoniser la vie découverte en Algérie avec la vie renouvelée de son enfance.

Les Nourritures terrestres, c'est l'exaltation lyrique et cependant méditée d'un jeune être qui a voulu « mordre à la pulpe de tous les fruits », avoir éprouvé quantité de faims et de soifs, enfin s'être offert tous les enchantements du plaisir réel et des ivresses imaginaires. Livre monotone... Que de fois l'on est sur le point de vous prendre en grippe, Nathanaël ! Tableau un peu comique aussi, malgré lui, où ce conquérant, ce centaure ne s'offre guère que des clairs de lune et des parfums de fleurs. Mais il arrive que la poésie s'y engouffre, et le livre devient alors un monde de sensations merveilleusement choisies, un supplément aux *Mille et Une Nuits*, un conte persan inédit. On en détacherait volontiers des impressions de voyage, si fugaces qu'elles soient (sommptueuses apparitions de villes, oasis, petits cafés au seuil du désert, etc...) ainsi que les poèmes en vers libres et les poèmes en prose, ces rondes si curieuses où tourne de la joie.

Là se fixe le vrai point de départ d'André Gide pour sa carrière. C'est là qu'il commença sa longue recherche du bien unique, qui aura été pour lui la vie forcée à chaque minute, la surprise toujours neuve, l'état de violence dans la ferveur. La vraie connaissance se fait par la sensation; la bonne philosophie est la philosophie de l'instant : il ne faut plus rien du passé, rien encore d'un avenir préparé. Détruisons donc tous les livres ! Cet enfant près de sa mère, emmenons-le sur les routes, disons aux familles : « Je vous hais ! » Ainsi se conquiert le bonheur, et Gide pensera toujours de même. Vingt ans plus tard, à la cinquantaine, donnant au premier numéro de *Littérature*, en 1919, quelques feuillets de ses *Nouvelles Nourritures*, il écrira : « Il faut être sans loi pour écouter la loi nouvelle. O délivrance ! O liberté ! jusqu'où mon désir peut s'étendre, là j'irai... Je ne sais point si je réclamaïs la vie avant d'être, mais à présent que je vis, tout m'est dû. »

André Gide gardera malgré tout quelques liens avec ses origines. Tout révolté qu'il sera, il baignera toujours dans la beauté biblique et restera hanté par Jésus. Il révélera dans plusieurs livres une nostalgie de la pureté dans l'amour.

Il aura beau poursuivre la joie sans accepter défenses ni prohibitions, il reconnaîtra que la sensualité rend opaque ce qu'il convoite et qu'au moment de la convoitise son regard perd sa clarté ou le monde sa transparence... Oui, qu'on relise bien *Les Nourritures*. Le désir de Gide n'est pas d'un goinfre. Il pousse au contraire l'art du gourmet jusqu'à vouloir et savoir différer ses satisfactions. En effet, ne font-elles pas tomber l'élan ? La possession ne se révèle-t-elle pas toujours fausse ? Longtemps désirer, pratiquer le refus, c'est délicieux, et l'on s'ouvre par là un plus grand champ d'avenir à dévorer.

C'est dans cette double direction que s'étaient développés *Les Cahiers d'André Walter*, *La Tentative amoureuse*, *Paludes*. Une égale ferveur mais plus active emplira *Le Prométhée mal enchaîné* (1899), d'ironie un peu grosse, de drôlerie trop mécanique. L'apologue utilise un mythe antique, à la manière des *Moralités légendaires*, pour un enseignement de délivrance : ou nous mangerons l'aigle, ou il nous mangera. Cet aigle, qui paraît bien figurer le scrupule de la conscience puritaine, Gide nous exhorte véhémentement à nous en régaler.

Le besoin de liberté complète, de constante disponibilité et par conséquent de perpétuelle évasion, a arraché Gide à la famille, à l'enchaînement des actes, à soi-même ; mais cela pouvait-il être toujours sans dommage pour autrui ? Il arrivera que Gide souffrira de faire souffrir ; ses souffrances abondent sur ce point, la pitié existe pour lui. Dès ses premiers livres, s'annonçait par velléités un besoin de communion humaine qui devait aller jusqu'à l'absolu partage dans les trois actes en prose scandée du *Roi Candaule*. Voilà une cause de combat intérieur. En voici une autre encore, l'incompatibilité entre le plongeon dans la vie réelle et le guet de la vigilance critique. Tel fut son drame central. Il y a dans son œuvre un personnage qui lui ressemble comme un frère, c'est l'Édouard des *Faux-Monnayeurs* : la tentative et la réalisation le déchirent, il conçoit une chose et en fait une autre, il n'est pas le même dans sa personne intime et dans son activité extérieure, pas le même non plus dans son corps et dans son esprit ; et, bien entendu, il se débat à travers tout cela. Ce dédoublement des mieux doués des hommes — un moi agissant, l'autre le regardant agir et le jugeant — est

le lot assez ordinaire des protestants. Il gêne, il paralyse, il peut torturer. Et puis, se demandait Gide, est-ce que le second moine fausse pas le premier, ne l'incline pas à triquer ? Alors, que devient la sincérité ?

Cependant, s'il ne faut pas le croire lorsqu'il dit qu'il n'a jamais voulu écrire que des œuvres d'art, il naquit essentiellement artiste, c'est-à-dire que sa vraie émotion est une émotion au second degré. Il sent davantage les douleurs d'autrui que les siennes propres. Quand sa mère mourut, sa disparition ne le bouleversa point (« ce deuil ne m'attristait guère »); mais il pleura d'admiration pour le noble cœur de celle qui partait, pour l'effort que représentait cette existence (*Si le Grain ne meurt*); il versait d'ailleurs volontiers des larmes devant toute manifestation de beauté, de pureté, de noblesse. Dans la passionnante confidence insérée à la fin des *Morceaux choisis* et reprise dans le *Journal*, il a tracé le graphique de son état, qu'il appelle « état de dialogue ». N'ayant « jamais su renoncer », protégeant en lui « à la fois le meilleur et le pire », c'est « en écartelé » qu'il a vécu, mais sans la moindre douleur, heureux au contraire de ce qui mettait en vigueur toutes les virtualités de son être. État souhaité et d'ailleurs nécessaire. Pourquoi ? « Parce qu'il m'invitait à l'œuvre d'art et précédait immédiatement la création » C'est de cette façon que son égoïsme de grand sensible aboutit à des équilibres, à des accords. Mais vous l'entendez : « le meilleur et le pire... Ajoutez le besoin de heurter, de scandaliser : revanche sur ses ancêtres peut-être, mais est-ce d'un sage ? Le goût du défi, chez André Gide, peut aller jusqu'au défi à lui-même. Il publiera *Corydon* (1923), sans doute du même mouvement qu'il est entré un jour dans une boutique acheter la plus stupide chanson, parce que la veille, en passant devant, il s'était dit : — Ça, tu n'oserais tout de même pas le faire... « Je l'avais fait » (*Si le Grain ne meurt*).

Ce nouvel homme, le Gide des *Nourritures terrestres*, tranchait si net sur le Symbolisme, où il avait ses amitiés, qu'il rompit avec la plupart d'entre elles quand il publia *L'Immoraliste* en 1902. Ce livre consumma une sorte de naufrage solitaire.

Gide courut alors l'Europe, le Proche-Orient et revint plusieurs fois en Algérie. Il y aura fait six voyages, « obsédé par le désir de ce pays », dit-il en tête du *Renoncement au*

Voyage, dernier cahier d'une série africaine qui compte *Amyntas*, *Mopsus*, *De Biskra à Tougourt*, *Feuillets de Route*. Nomade haletant, l'insatisfaction le pousse, ou plutôt une prodigieuse inquiétude cérébrale. La religion et la volupté se disputent cette âme, tour à tour proie de son désir et de son passé, de sa vie propre et de sa vie sociale. Il faut enfin tenir compte d'une particularité qui venait mettre le comble à ses difficultés et qui ne lui permettait même pas de choisir normalement entre les deux directions : c'est cette nature spéciale du désir amoureux contre laquelle la société d'alors dressait une sévérité ne comportant ni plus ni moins d'ignorance que l'indulgence relâchée d'aujourd'hui.

Gide traversa des années d'infini désarroi, audacieux un jour et caché le lendemain (1)...

IV. — LES AMAZONES

Le xx^e siècle a vu venir au bord de son berceau, en fait de rois mages, les envoyées naturalistes du génie féminin. Une chevauchée d'amazones, qui firent penser à des centaures, a débouché soudain derrière le cap séculaire, déchaînant un grand souffle d'audace, de sensuelle avidité, de perversité pathétique, de verbe surabondant. La critique en connut un fameux branle-bas, le public admira le spectacle, de petits clans se scandalisèrent. Il n'y avait pourtant rien que de naturel et de fatal dans cette invasion. Les puissances de sentir ayant été rassemblées, aiguïsées, dopées par le Romanisme d'abord, puis par un certain Symbolisme et même par un certain Parnasse, enfin par le réalisme lyrique qui va de Verhaeren à Jammes, un groupe de femmes bien douées, qui en d'autres temps se fussent diverties aux aventures du voyage, du monde, de l'intrigue, se sont jetées dans une expédition poétique où le moment littéraire leur promettait le maximum de satisfaction, de joie, d'orgueil et de triomphe. Quels poètes pouvaient donc mieux qu'elles courir leur chance de bacchanale, de fureur panique et de déchaînement individuel ?

Ce qui a donné à l'apparition son air concerté et théâtral,

(1) Cf. l'étude complète de Gide au tome II.

c'est le brusque groupement en trois années de ces hardies poétesses venues pourtant des quatre points de l'horizon. Lucie Delarue-Mardrus apporta *Occident* en 1900, elle avait vingt ans Anna de Noailles et Renée Vivien la suivirent en 1901, l'une avec *Le Cœur innombrable*, et l'autre avec *Études et Préludes*; Marie Dauguet, en 1902, avec *A travers le Voile*, tandis que Gérard d'Houville, en ces mêmes années, publiait ses poèmes dans les revues. Et chacune dans son œuvre épaulait les recueils les uns aux autres Impatiente émulation

N'empêche que chacune, à la bien voir, demeurerait à part, seule avec elle-même, heureuse et malheureuse de sa solitude : tableau d'intégrale féminité Mais toutes n'eurent rien de plus pressé que de dévoiler les violences, les roueries, la science cachée dans les profondeurs du désir féminin et que les civilisées avaient jusqu'ici convenu de ne point sortir au jour. Véritables traîtresses à l'égard de leur sexe, elles semblent avoir voulu instruire les Don Juan de toute espèce; leur œuvre abonde en aveux et en révélations sur leur intimité, et s'il est un sentiment dont elles ont sonné le glas, c'est assurément la pudeur.

Comment en eût-il été autrement ? Avec ces dames, la poésie affronte le contact même des choses. Le cœur qui bat dans la poitrine des nouvelles muses est vraiment un cône de sang; une sensualité aussi forte qu'ingénieuse leur sert de pensée créatrice.

Seulement, il y a des degrés. Chez certaines, toutes sortes d'influences de nature ou de milieu ont atténué, assoupli, presque rasséréné la marche de diablerie. Ou bien les circonstances ont corrigé, apaisé, humanisé. Finalement, l'œuvre de nos poétesses a développé son évolution beaucoup plus en accord qu'elles n'avaient paru l'annoncer avec le commun sort des humains ainsi qu'avec la meilleure santé du monde.

I. LUCIE DELARUE-MARDRUS.

On la connaîtra fort bien, ce Protée femme, en lisant *Mes Mémoires* (1938), qu'elle aurait pu intituler, dit-elle, *Histoire d'une Âme*, tout comme le livre édifiant qu'elle a consacré à la petite sœur Thérèse de Lisieux Toutes proportions gardées, a-t-elle soin de noter aussitôt. Je pense bien. Mais on voit qu'elle aborde hardiment le lecteur. C'est qu'elle des-

cend, en ligne paternelle, de Normands parmi lesquels il y eut, j'espère, des corsaires. Elle n'a pas volé son titre de « Duchesse de Normandie ». C'est pourquoi sans doute cet être qui écrit, qui peint, qui joue du violon, qui sculpte, qui confectionne des poupées, ce talent qui se vit fêté plus que d'autres, en est venu très vite à se sentir désespérément seul, au point d'avouer un désespoir. A Paris, comme à Carthage et à Beyrouth, dans les succès de la jeunesse comme dans le dur travail de la soixantaine, ce fut presque toujours l'exil. Enfant d'Honfleur, où la petite Delarue naquit en 1880, la dernière des « six petites filles » dont elle a écrit le roman, elle semblait destinée à vivre au bord des grèves une vie de sirène à peine apprivoisée, studieuse peut être, mais surtout emportée par de fières navigations imaginaires. La mort s'est saisie d'elle dans une propriété de la vallée de la Loire, en 1945.

Les titres de ses recueils ne disent pas tout à fait leur secret: *Ferveur* (1902), *Horizon* (1904), *La Figure de Proue* (1908), *Par Vents et Marées* (1911). Elle apparut tout d'abord, comme ses émules du moment, mais la première de toutes, en spécialiste des aveux les plus audacieux, elle y mettait quelque chose de félin. Puis le monde extérieur l'appela. Elle eût voulu prendre dans ses bras la terre natale, puis la mer. Une ivresse dionysiaque la possédait. Voilà l'inspiration d'*Occident*. On trouve moins de singularité, une moindre force de la nature dans le recueil suivant, qui contient des chants d'amour et de bonheur (la poétesse avait épousé le Docteur Mardrus, le magicien traducteur des *Mille et une Nuits*). Ensuite *Horizon* réédita les hardiesses d'*Occident*. C'est dans *La Figure de Proue* qu'on la verra la plus complète, voyageuse d'Égypte et d'Afrique, amante de la mer, philosophe mélancolique et misanthrope. Enfin, *Par Vents et Marées* (1911), *Souffles de Tempête* (1918), *A Maman* (1920), démentiront ceux qui prédisaient à l'auteur un âge mûr de bacchante fatiguée. Elle aura achevé au contraire la courbe de son œuvre poétique dans la célébration de sa petite patrie, Honfleur « sa ville », de la grande tout autant, et de ses parents pris par la mort.

Partout et toujours dominant chez Lucie Delarue-Mardrus la fierté et le courage d'une belle combattante de la vie.

2. RENÉE VIVIEN.

De cette mystérieuse, le charme est resté dans son œuvre. Curieuse jeune femme qui, si l'on comparait nos amazones de ce commencement de siècle au chœur des tragédies raciniennes, y tiendrait peut-être la place de *Bérénice*. Mais non, puisqu'elle voulut être une nouvelle Sapho... Or, en ce cas, ce fut une Sapho étrangement moderne. De Sapho comme de Racine, elle descend par Baudelaire. Bref, la plus perverse des poétesses modernes, elle a fait briller un art fin, étonnamment flexible, de pureté toute apparente et de complexité presque décomposée, où l'on distingue à la fois, sur un fond parnassien, une constante hantise classique, une sorte d'hellénisme anglais et un symbolisme verlainien.

Elle s'appelait Pauline Tarn (1877-1911), née à Londres d'une famille anglo-américaine d'Irlande. Ayant perdu son père à Paris, elle fut élevée de l'un et de l'autre côté du détroit. Jeune fille, elle voyagea en Grèce et dans l'Inde. Charles-Brun lui avait enseigné le grec ancien, et naturellement elle savait la langue de Shakespeare et celle de Goethe.

La passion des violettes brûlait Renée Vivien, en souvenir d'une amie, une Hélène morte à Nice au milieu de ces fleurs d'azur. Elle-même devait mourir ainsi à son tour. Aux dîners où elle aimait réunir Henriette Rogers, Nathalie Clifford, Colette Willy, Miss Patricia et autres amies (elle y réservait aux hommes la place congrue), violettes et roses exhalaient un parfum violent. C'est une langueur voluptueuse, une souffrance et un désir insatiable, une aspiration douloureusement inquiète, qu'elle a exprimés dans les vers flexibles et musicaux de ses recueils : *Études et Préludes* (1901), *Cendres et Poussières* (1902), *Évocations* (1903). Après quoi, elle traduisit la désespérée de Leucade et en remplit son œuvre. Cependant, *À l'heure des mains jointes* (1906), *Les Flambeaux éternels* (1907), *Sillages* (1909), et plus encore les recueils posthumes, *Dans un coin de violettes*, *Le vent des vaisseaux*, *Haillons*, laissent voir, mêlé au désespoir de perdre peu à peu ce qu'elle aimait et de courir à la mort, un fragile souhait d'arriver à un repos, à une paix, à une réelle durée. Mystique inconsciente, elle avait eu beau braver le Christ et l'Église : le Dieu des femmes du Nord irlandais la guettait depuis

toujours. Quelques-uns de ses intimes ne se sont point étonnés de sa mort chrétienne.

3. MARIE DAUGUET.

Femme d'Henri Dauguet, maître de forges, Marie Aubert, née en 1865 dans la Franche-Comté, l'auteur d'*A travers le Voile* (1902), de *Par l'Amour* (1904), de *L'Essor victorieux* (1911), elle nullement perverse, animée au contraire du panthéisme le plus franc, allégrement frénétique devant la nature, est assurément la plus authentique centauresse de la troupe, et peut-être la seule, après tout. C'est elle qui mêle le moins d'ingrédient littéraire aux émotions, aux pâmoisons, aux communions avec les choses. Elle donnera encore un recueil en 1924 : *Ce n'est rien, c'est la vie*. Le titre conviendrait à toute l'œuvre et à ce que sa matière poétique a de puissamment élémentaire.

4. GÉRARD D'HOUVILLE.

Celle-ci ne recueillera qu'en 1931 ses poèmes, laissés épars dans les revues pendant plus de trente ans, célèbre pourtant dès les premiers. Fille de Heredia, mariée à Henri de Régnier, Gérard d'Houville est née (en 1875) et a vécu dans la littérature. De toutes nos muses, elle est celle qui apporte à la poésie le moins d'instinct, le plus de réflexion et de goût. On dirait que, châtelaine rêveuse, à sa fenêtre, elle regarde passer les autres. La prodigieuse élégance du cœur, l'aristocratique raffinement de l'émotion se sont rencontrés chez elle avec un art d'abstraction délicat et sûr.

Prenons garde cependant. Sa sensibilité a des trous de sauvagerie, sa grâce espiègle cache d'inquiétants jeux de chatte. Et elle représente la vie comme des fleurs sur les dalles tragiques. Il s'agit de la tragédie de notre destinée, éprouvée en profondeur. Les fleurs : plaisirs, voyages, amours, jeunesse et beauté. Elle a chanté en effet, avec le charme d'un Musset femme, les villes, les terres classiques, l'épreuve des saisons changeantes et celle de la douleur. Elle a chanté aussi avec l'autorité d'une Ackermann plus psychologue et attendrie, sur un ton de gravité tantôt résignée, tantôt consola-

trice, les grands mythes féminins, d'Ariane à Psyché. Avec eux, elle prend sa part à la trahison de la féminité, mais en plaignant profondément son sexe et en donnant à son mystère une certaine grandeur qu'on dirait inspirée de Lucrèce.

5. COMTESSE DE NOAILLES.

Voici la plus complète des Muses modernes, la mieux douée pour aspirer l'univers dans ses chants, la plus riche de ressources à jeter dans le brasier de la vie.

Vivante, elle avait des yeux incroyablement vastes, mais d'autres encore, invisibles, la faisaient s'enorgueillir. « J'ai des yeux tout autour de la tête », disait-elle. À l'époque du *Cœur innombrable* (1901) et de *L'Ombre des Jours* (1902), ce fut une intrépide nageuse qui semblait vouloir par ses brasses hardies à travers la vie physique, atteindre on ne savait quelle île mystérieuse de haute mer. Folle de la nature, elle ne put jamais s'en rassasier. Elle fut parmi nous l'orientale, quoique grécisée et même à demi latinisée. Pour première salutation à l'Occident, et comme pour se mettre à notre portée, elle daigna se pencher sur les légumes des potagers en grande, un peu trop grande cérémonie. Fille du prince roumain Bibesco dont les aïeux régnèrent sur la Valachie, elle avait eu pour mère une Crétoise. Celle-ci, lorsque ses deux filles se mettaient au piano s'écriait : « Vivent les filles de Minos ! » Voilà une lignée héraldique, et personne ne peut s'étonner que M^{me} de Noailles ait eu l'air souvent, dans sa poésie, de célébrer les mystères.

Or sa petite personne est née à Paris, en 1876, et on l'éleva en France, dans ce pays d'individualité où l'âme tend à vivre autonome. En outre, une de ses aïeules alla jadis rêver sous le ciel mélancolique d'Écosse. Enfin, elle-même a gardé toujours la nostalgie d'une enfance au bord du lac Léman et de la petite fille qui voyait s'allumer dans le soir Lausanne, Clarens, Montreux, dont elle courait, dans le jour, les pâtisseries.

Orient, Occident, voilà les deux pôles sur l'axe desquels cette belle vie a tourné, pour sa gloire et pour son tourment. Adopter une seconde patrie et d'enthousiasme, comme elle l'a fait avant de devenir Française par le mariage, une patrie qui s'oppose à la première et la contredit, l'aimer, lui donner

cœur, esprit, et ne pouvoir cependant oublier celle qu'on a dans le sang, ce fut un drame intérieur et profond, prélude exceptionnel à l'autre drame plus naturel, le drame individuel où la vie jette les grandes âmes.

M^{me} de Noailles, imprégnée de notre tradition, vécut passionnée de France et d'Ile-de-France. On entend encore, à travers certains poèmes, les minces talons qui ont sonné sur les pavés du Roi, les exclamations de Saint-Cloud et de Chantilly (ô verdure française, ô noblesse du monde !), toute la grave allégresse des pèlerinages, enfin un monde d'émotions cristallisées sur le détail délicat et rare de ce qui se distingue et s'humanise. Et voilà pourquoi il finit par arriver que de la passion pour la beauté des choses, de l'été trop somptueux, des soirs trop enivrants, une réelle souffrance montait comme la chaleur de l'air. Alors, le cher bonheur primitif devint douloureux. Alors éclata le conflit fatal entre deux forces : la force commune de la vie et l'individualité, l'immensité indéfiniment renaissante et le visage étroit, fragile et précieux, de la personne humaine.

C'est naturellement autour de l'amour que la bataille fit rage. De l'erreur de la danseuse Betto du *Cœur innombrable* aux querelles et chagrins de *L'Ombre des Jours*, on parcourt déjà beaucoup de chemin, puisque la Nature en vient à dire à la bacchante d'antan, revenue tenter ses espaces :

*Tu n'as plus jamais ton âme reposée ;
Tu chercheras en moi les choses de l'amour.
Partout tu poursuivras l'agile créature.*

Ensuite, et par delà le désordre des *Éblouissements* (1907), dans les poèmes les plus succulents et amers des *Vivants et les Morts* (1913), des *Forces éternelles* (1920) et du *Poème de l'Amour* (1924), dans ces pièces qui savent isoler des heures étranges, des moments brefs, des émotions complexes et imprévues — traits de feu dans le ciel, sublimité du furtif qui devient de l'éternel — on verra le poète de plus en plus déchiré entre l'âme de sa jeunesse et l'âme de son âge mûr ; on le verra en pleine lutte, combattre, pour employer une expression qu'il affectionne, en soldat nu et sans armes.

Hélas ! au rendez-vous que les grands poètes ont reçu de l'Amour, presque toujours ils trouvèrent la Mort avec lui

ou à sa place. Ici la mort est l'ennemi nouveau surgi au plus fort du combat et qui le rend inégal.

Si la mort avait été entrevue à travers *Le Cœur innombrable*, vue dans *L'Ombre des Jours*, même dans *Les Éblouissements*, la poétesse si jeune s'en faisait encore une idée antique presque souriante. Du moins comptait-elle alors vaincre la mort par l'ardeur avec laquelle elle-même existait. Et puis, ne comptait-elle pas sur la gloire ? Elle aimait les héros, elle s'enivrait de leur souvenir, elle voulait les rejoindre, exaltée par l'espoir de survivre dans la mémoire des hommes. Elle a tressé des couronnes à Napoléon, parce que le grand homme semble avoir échappé au néant, et elle salue Baudelaire de ce profond cri du cœur :

Vous qu'on ne croit pas mort ..

Mais le sentiment de la mort s'était précisé dans l'intervalle, en proportion même de l'ardeur amoureuse, en proportion aussi de la volupté, enfin connue. A peine l'amante venait-elle de rencontrer la passion, cette force qui isole deux êtres dans le monde et contre le monde : soudain la mort prit l'amant. Alors l'inspiration du poète se trouva comme renversée. Toute l'ardeur de vivre, toute la fureur de désirer, toute la foi et toute l'espérance s'étaient réfugiées dans un homme entre tous : voilà que cet homme n'existait plus. Ce fut le malheur implacablement personnel, ce fut la révélation directe et complète. M^{me} de Noailles portait le poids du corps qui descend dans la fosse.

À ce moment de son évolution, que *Les Vivants et les Morts* ont fixé, on crut vraiment voir M^{me} de Noailles se retourner vers cette Nature qui l'avait enivrée, qu'elle avait divinisée, et maintenant la juger. Oui, pourquoi la Nature multiplie-t-elle ce qu'elle doit tuer ? Pourquoi se fait-elle sans relâche la complice de la destruction ? Ah ! M^{me} de Noailles décidément défendait la cause de l'individu humain. Elle faisait pacte avec lui. Appartenant tout entier désormais à cet amour que la mort avait désespéré mais grandi, le Moi du poète, enfin tout à fait lucide, libre mais toujours menacé, blessé et sanglant, et tenant son génie comme un drapeau mutilé, regardait. Elle jeta alors ses plus beaux cris, ceux de la passion même, « le seul acte contre la mort »,

d'autres inspirés par cette douleur de désirer et d'attendre qui s'empare éternellement de tout l'univers et qui en fait monter une sorte de lamentation muette, mais que M^{me} de Noailles entendit ; et ceux aussi jaillis de l'invincible entêtement de ce navire sur une mer où ne s'ouvre plus aucun port. Jamais ne s'était affirmé plus douloureusement l'antagonisme irréductible et tragique de la Nature avec l'Âme ; plus d'une fois M^{me} de Noailles apparut en sœur païenne de Pascal.

Que tel soit le thème fondamental, la preuve suprême s'en trouvera dans *Derniers Vers*, mince recueil où le poète parle avec tout son être, mais sa flamme baissée en veilles, comme pour rassembler intimement les grands thèmes de toute l'œuvre.

L'Honneur de souffrir (1927), poèmes de l'âge apaisé, où la poétesse s'efforcera d'aimer les maisons et les champs, la voix humaine, les choses familières, devait faire encore, quoique bien mélancoliquement, sa part à l'illusion ; M^{me} de Noailles, à cette date, honore et remercie les grands poètes romantiques d'avoir été de grands cœurs pleins de mensonges. Mais ici, dans *Derniers Vers*, comme la voilà définitivement acculée et vaincue ! Si elle osait, elle dirait que l'Occident a perdu la bataille contre l'Orient, ou qu'il va la perdre. Arrêtons-nous, en dernière station, au poème « Visite à Port-Royal-des-Champs », où elle ressuscite Pascal pour mesurer son regard. Là donc, devant le printemps insolent qui s'empare de la retraite vénérée, elle constate que « seul l'univers triomphe » et, ayant évoqué avec une sombre ironie les promesses suprêmes que Pascal voyait la mort lui offrir, soudain elle n'a plus de force contre le découragement et le beau poème s'abat, avec ce vers :

Un cœur plus accablé refuse tout problème..

Parmi les grands témoins du courage humain et de l'espérance révoltée, M^{me} de Noailles se tient évidemment moins près de Lucrèce que de Heine. Aucune sagesse ne s'est formée en elle. Elle a poussé une longue plainte, répercutée de l'un à l'autre de ses derniers livres. Plainte très belle, mais qui n'a pas fructifié. Destinée à se désespérer d'un sentiment oriental du néant qu'encouragèrent toutes les philosophies panthéistiques, y compris celle de son maître Hugo, M^{me} de

Noailles semble avoir surtout trouvé dans sa seconde patrie, dans sa patrie d'élection, des raisons plus précises à ce désespoir. D'autre part, Occidentale par son berceau et sa culture, emportée par sa protestation en faveur de l'âme individuelle et contre la mort, elle a toujours tourné le dos aux conseils de l'Asie résignée et consentante, à ceux par exemple de ses véritables ancêtres, les grands poètes persans.

L'antinomie ainsi inscrite au centre de la personne explique le caractère de l'œuvre, ensemble de fragments magnifiques par la promptitude foudroyante et l'éclat, mais tous prisonniers cependant d'une essentielle monotonie.

Et c'est pourquoi chaque poème de M^{me} de Noailles donne un peu l'impression d'un inlassable recommencement, impression que renforce ce que son art a de dispersé, de mal lié, de pas lié du tout. Quels poèmes a-t-elle le mieux réussis ? Les poèmes de ses débuts, les poèmes qu'inspire l'Ile-de-France, les poèmes les moins profonds dans leur composition, où malgré la fougue de l'inspiration persiste beaucoup de petite fille bien sage. Les poèmes les plus chargés d'humanité, ceux où s'inscrit le drame de son être, demeurent prolixes, encombrés, insuffisamment « faits » : sorte de sable d'où le lecteur doit lui-même dégager les paillettes d'or. Aussi peut-on craindre que le temps reprenne peu à peu ce qui ne lui a pas été arraché avec assez d'effort, ce qui lui a été pris trop facilement.

La comtesse de Noailles avait été reçue à l'Académie Française de Belgique en 1922.

Elle est morte à Paris le 30 avril 1933.

6. AUTRES POÉTESSES.

Derrière ces cinq têtes poétiques, on distingue quelques ombres. L'une d'elles continue les rites et même exagère l'indiscrète célébration de l'amour charnel, c'est Marguerite Burnat-Provins (née à Arras), de qui *Le Livre pour Toi* parut en 1909. Les autres rénovent quelque peu le cœur sentimental de jadis : notamment M^{me} Cécile Périn (née Cécile Martin en 1877 à Reims) qu'on aura vue successivement l'épouse amoureuse de *Vivre* (1906), la mère aimante des *Ombres heureuses* (1922), puis la croyante d'*Océan* (1926), mais toujours émouvante d'honnêteté ; et Cécile Sauvage (1883-1927),

qui a chanté une des plus touchantes mélancolies féminines, mais qui surtout a inséré dans *Tandis que la Terre tourne* (1910) des poèmes qui gardent pour toujours unis la mère et l'enfant. Jammes y voyait le chant même de la maternité. Henri Pourrat, qui avait connu et vu vivre Cécile Sauvage, a consacré tout un livre, *La Veillée de Novembre*, à sa mémoire. Personne n'a jamais parlé comme elle, écrit-il, « de ce qui sans doute est l'union humaine la plus intime, ni non plus de cette séparation et de la solitude revenue, pareille à l'approche de la mort ».

V. — LITTÉRATURE DE SYMPATHIE POPULAIRE

I. CHARLES-LOUIS PHILIPPE.

Né à Cérilly (Allier), le 4 août 1874, mort de la typhoïde à Paris le 21 décembre 1909, Philippe, fils d'un sabotier, a grandi et vécu dans la pauvreté. Après une préparation pour tant sérieuse, il renonça au concours de Polytechnique, à cause de sa taille trop courte, mais vint tout de même à Paris où la Ville bientôt l'employa comme « piqueur » : c'est-à-dire qu'il contrôlait les étalages des boutiquiers et défendait contre eux les trottoirs. Il accomplit cette besogne dans le VII^e arrondissement ; elle lui laissait d'appréciables loisirs.

Il eut pour guide un ami, son aîné de quatre ans, Lucien Dieudonné, fils d'ouvrier et fonctionnaire dans la même administration municipale. Dieudonné, en littérature Lucien Jean (1870-1908), a laissé un recueil posthume de nouvelles et de notes de lecture, *Parmi les Hommes* (1910), où la passion de la justice prend des visages fraternels et qui, au plus beau temps des Universités populaires, affichait la volonté de ne pas flatter le peuple ; Lucien Jean entendait ne pas déclasser les Travailleurs et les maintenir à leur travail. Littérairement, sa mince production, où la tristesse de vivre dans un monde d'indifférence rejoint la merveilleuse compréhension de la souffrance, reposait sur une observation sévère et consciencieuse. Lucien Jean, par d'incessants propos et conseils, inculqua à son jeune camarade ce réalisme d'esprit.

D'autres habitudes ont fortifié ou tempéré celle-là. Philippe, s'informant de littérature à l'époque où Nietzsche

nous pénétrait, voulut être fort, se posséder : il lui arriva d'admirer la force même cynique. Mais en même temps, avec son air assez narquois, il apparaît un peu comme un auteur naturaliste qui se serait imprégné de roman russe. Même si Tolstoi et Dostoïevski corrigèrent Nietzsche chez Philippe, l'étroit monde qu'il a créé, déshérités de province campagnarde, satisfaits de village et pauvres types de la vie parisienne, n'en a pas moins des velléités de puissance et n'en voudrait pas moins pouvoir jouir de la vie.

Le talent de Charles-Louis Philippe est essentiellement une sensibilité qui écrit. Ce qu'on peut dire de plus net de son œuvre c'est qu'elle est douloureuse. Il a choisi des personnages dont les uns font souffrir et dont les autres souffrent; quelques-uns souffrent victimes d'une fatalité dont ils sont en partie responsables, mais si confusément qu'on ne pense plus qu'à leur malheur. Or ce malheur, de quoi le voit-on fait ? D'où vient-il ? Quel est son caractère constant chez tous ces artisans de village, ces employés de ville, ces jeunes gens à la dérive, ces prostituées ? Une seule réponse : pauvreté. Philippe aura introduit la classe pauvre dans notre roman et n'aura rempli que d'elle ses livres. Sa vie, ses souvenirs et ses rêves, ses origines le voulaient ainsi. Un romancier puise dans son expérience, et celui-là possédait une expérience de pauvre conscient, peu résigné et cependant ironique. C'est à quoi il doit son originalité.

Seulement, il devint très vite homme de lettres, c'est-à-dire ami des mots, des procédés, de l'esprit. Sans compter qu'il fréquenta personnes et livres d'un milieu qui se partageait les restes du vocabulaire décadent, de la romance symboliste, des prétentions de l'Art social. En sorte que l'histoire de son œuvre, c'est l'histoire d'une création qui se voulait sincère et vraie, mais que n'a cessé d'assiéger le pire démon, celui qui engendre les développements de mauvaise ingéniosité, les trouvailles de préciosité ardue, les images peinturlurées. Philippe a résisté vaillamment aux assauts dans *Bubu de Montparnasse* et *Le Père Perdrix*; il s'est fait battre dans *Marie Donadieu* et *Croquignole*. C'est *La Mère et l'Enfant* qui avait laissé approcher l'ennemi; et la dernière rencontre, entre les deux versions de *Charles Blanchard*, est restée indécise.

La Mère et l'Enfant (paru en 1900, complété sur manuscrit

par les éditeurs en 1911), n'est-ce pas dans un pareil livre qu'on aurait dû le mieux entendre les cœurs battre ? Cette mère, c'est la sienne ; cet enfant, c'est lui. Oh certes, il ne nous prive pas de la présence des sentiments pathétiques et touchants qui entrent dans l'amour maternel et dans l'amour filial, et que le thème de la pauvreté — village pauvre, maison pauvre — surexcite. La prosopopée à « Maman » est capable de remuer les entrailles des mères, de mouiller les yeux des fils ; la longue maladie de l'os carié, les langueurs nostalgiques au lycée, le décor attendrissant du milieu natal, tout cela crée de l'émotion sans fraude. Et tout cela, infiniment triste, reste sain et d'un ton véridique qui réchauffe... Pourquoi l'art, hélas ! n'est-il pas arrivé à la hauteur de tant de sensibilité et des charmes amers qui s'en dégagent ? Trop d'imagerie vaguement biblique, trop de facile lyrisme. Une prosopopée, c'est bien. Mais cinq, dix prosopopées, et presque toutes chargées d'une patauderie ampoulée, c'est infiniment trop, en ces sortes de mémoires qui demandaient la plus calme simplicité, la plus candide franchise. Encore n'est-ce là qu'affaire de style, mais elle s'aggrave de se trouver nouée à une question d'inspiration. Car un double malheur charge Philippe : sa sensibilité se corrompait vite en sensiblerie, et il lui arrivait de se battre les flancs. Les souvenirs d'enfance, c'est de la vie exquise, c'est également déjà de la mort : à fouiller dans leur cendre, on risque de se relever nez à nez avec les plus fâcheux fantômes littéraires.

Au même naufrage s'engloutissent *Marie Donadieu* (1904) et *Croquignole* (1906). Là, un style inutilement subtil et mal appareillé s'enroule autour de caractères sans suffisante nécessité ; on ne distingue pas assez clairement le balancement du bien et du mal dans l'existence velléitaire de l'héroïne, femme mal née, point dirigée, sinon par le plus triste atavisme, mais avec des coins de lumière qui ne demanderaient qu'à s'agrandir : bref, un de ces récits dont l'éclosion a manqué de soleil. Ici, au contraire, dans ce livre où l'auteur se délivre avec un rictus des envies de jouissance dont lui-même éprouvait la servitude et qui lui infligèrent des supplices de Tantale, tout est trop gros, l'histoire, les personnages, les morceaux de bravoure, le style. Gros, non pas de ferme embonpoint, mais d'obésité. Ce Murger à demi courtesines se dégonfle aux chevilles du Rabelais rêvé.

Bubu de Montparnasse (1901), *Le Père Perdrix* (1903), voilà le bon Philippe. Ses découvertes parisiennes de la jeunesse ont été plus fortes que les livres, les images de la chère province ont imposé leurs couleurs. Ces deux romans sortent d'une expérience presque sans intermédiaire. Cette Berthe, le jeune nigaud l'a aimée; ce Jean Bousset c'est lui-même, il quitte sa famille comme Philippe a quitté la sienne; ce Pierre Bousset le charron, c'est le père Philippe le sabotier.

C'est pourquoi *Bubu*, qui présente les mauvais garçons et les mornes filles avec une liberté assez crâneuse, restera l'initiateur d'une lignée. Philippe a beau sacrifier aux goûts littéraires du jour en donnant l'impression qu'il va faire de Berthe une sainte : n'empêche qu'il a un sourire de coin pour ces messieurs et de la délicatesse condescendante pour leurs dames. Les scènes, point appuyées, glissent vite, leur dialogue a des accents justes; les caractères vus de profil, mais nets, illustrent sobrement une tragi-comédie de mœurs très spéciales qu'ils maintiennent humaine. Quant au *Père Perdrix*, c'est le livre où Philippe a fait couler le plus de vie naturelle. Les lentes élévations et les déchéances implacables des familles de petites gens dans la stagnation d'un bourg étouffé par l'envie en constituent la toile de fond. Devant elle passent à vau-l'eau deux destinées : l'incapacité au travail d'un artisan que la maladie, puis la misère saisissent; l'indépendance anarchique du jeune ingénieur en retrait d'emploi. Là-dessus cristallise un attendrissement intime, familial, doux et mélancolique comme l'automne, mais finalement glacé et durci par l'hiver. On dirait qu'aboutit là toute une littérature à la fois pitoyable, douce-amère et tendrement désespérée, la littérature même d'Alphonse Daudet, mais décantée, et révéifiée sur la vie.

Charles Blanchard (1913) est à considérer à part, parce qu'il présente deux versions différentes du même sujet. *Charles Blanchard*, c'est la vie d'un enfant dans son village et les découvertes qu'y fait son âme; c'est aussi et surtout une psychologie de la misère. L'auteur n'a pas tout à fait choisi entre ces deux desseins. Bien que la version d'abord parue s'applique à traduire l'angoisse du froid et de la faim, Philippe n'évoque pas sans plaisir les douceurs que, dans l'autre version, son jeune héros découvre autour de lui. On sait qu'il a voulu raconter l'enfance de son père, qu'il avait fait parler plusieurs

fois pour le « mettre dans un livre ». Peut-être (car le père, paraît-il, résistait) n'arriva-t-il pas à percer tout à fait le brouillard levé entre lui et ce passé ? Peut-être aussi les deux desseins contradictoires eussent-ils pu se réconcilier dans un dessein supérieur ? En somme, *Charles Blanchard* nous laisse les pièces achevées et polies d'un livre inachevé où Philippe nous devait entretenir d'un petit garçon malheureux, miséreux, à qui le travail un jour donne le goût de la vie, car il finit par être recueilli chez un oncle et il y apprendra à faire des sabots. « Le froid », « Le pain », *La Maison du sabotier* : tels sont les titres fort typiques des différentes parties.

La mère de Blanchard fait un ou deux ménages ; Charles, à l'âge de six ans, ne connaît d'autre nourriture que le pain, ni d'autre feu que l'illusion de quelques brins de fagots. L'auteur a mis beaucoup d'émotion dense et continue dans les lourdes scènes où la mère et le fils s'exercent à faire « passer » le pain ; le pain apparaît vite comme un être vivant, avec lequel il faut compter. Un jour, la pauvre femme se décide à l'aller mendier dans les fermes : ce sont deux autres scènes brisantes que celles où le couple se met en route le matin et pleure le soir sur la miche rapportée. Il y a là, dans la dérisoire économie domestique de la mère, dans la sagesse triste du petit, je ne sais quelle dignité propre à l'être humain ; le cœur n'en est que plus durement serré.

Bien sûr, des existences si élémentaires se prêtent mal à la psychologie. Il semble que pour les exprimer il ait fallu d'abord les examiner à la loupe et ensuite grossir leurs traits, exagérer leurs attitudes marquantes. Aussi les sombres vignettes dont se compose *Charles Blanchard* vont-elles presque aux limites de la caricature ; beaucoup de pages ont l'air de préparer de la besogne pour un humoriste. Mais ce qu'on déplore surtout, c'est, tout ainsi que dans *Marie Donadieu* ou *Croquignole*, le chapelet des « topos », le collier des grosses perles. Enfin le style ne laisse jamais tranquille. Quand Philippe écrit : « Les maisons qui étaient au soleil brillaient par une loi naturelle, et pour celles qui étaient à l'ombre, une joie intérieure les faisait briller aussi », nous nous sentons les amis de ces maisons-là. Quand le petit Charles soulagé d'avoir terminé son repas de pain sec, dit : « Ça y est, maman, je n'ai plus faim », ce soupir s'inscrit dans la mémoire comme un

trait déchirant de l'enfance pauvre. Mais ce sont là bien menus noyaux de vie. L'ensemble est étouffant, voulu, systématique et, si cela peut se dire en art, sectaire.

Insuffisances et défauts de Philippe pèsent sur son œuvre et l'enfoncent, mais n'ont pas empêché sa nouveauté de rayonner. Cette nouveauté consiste non seulement à avoir fait un sort littéraire à une détresse de classe en la portant, quoique faiblement, au relief des types, mais à réchauffer de chaleur romanesque, à assister des roueries de l'art les formes les plus humbles de la vie humaine, au point de donner un feu d'âme à cette humilité, une lumière d'esprit à cette insignifiance. Ses modestes gens et ses pauvres choses, Philippe les situe à leur place infinitésimale dans l'univers, mais il les magnifie intérieurement, comme au son d'un invisible orgue de barbarie.

Tout cet art laissera sa marque sur les prolongements du Naturalisme dont il procède et auquel s'était d'ailleurs fort intéressé l'ami Vandeputte, le destinataire des *Lettres de Jeunesse* (1911). Dans son influence à longue portée, un rayon s'arrêtera longuement sur l'œuvre entière de Caico.

2. LUCIEN DESCAVES.

Le Paris des faubourgs a trouvé en cet écrivain probe entre les probes son romancier historien.

Fils d'un graveur consciencieux, né en 1861, parti des romans naturalistes et de l'antimilitarisme, Descaves arriva à de beaux livres douloureux et pitoyables. Il a dessiné et peint fortement un tableau de la Commune dans *La Colonne* (1901), où sont évoqués les Invalides comme devaient l'être ensuite les aveugles dans *Les Emmurés*, puis a dressé beaucoup plus tard la figure d'un vétéran communard, *Philémon, veuve de la veille* (1913). De telles œuvres, qui ont le prestige de l'histoire vécue, font partie du patrimoine de la Capitale. Mais l'auteur s'est emparé aussi de *L'Imagier d'Épinal* (1919). Un respect affectueux pour les métiers s'unit chez lui à cet attendrissement bourru, émouvant et drôle qu'il a consacré à des comédies comme *L'As de Cœur* (1920) et *Le Cœur ébloui* (1926) et qui finalement lui a dicté les succulents *Mémoires d'un Ours*.

3. ÉMILE GUILLAUMIN.

La Vie d'un Simple valut à ce paysan sa réputation (1904); c'était le premier livre du siècle qui fût pendant au fameux témoignage filial de Rétif de la Bretonne. Mais il s'agit ici d'un métayer, représentant une classe que Guillaumin peint hors de toute théorie ou formule, en pleine réalité. Cette classe a de grandes qualités; elle est disciplinée au travail, elle a le cœur indépendant, avec la malice de l'esprit et une délicatesse cachée. Guillaumin la met en garde contre les périls du déracinement. En la plaignant d'une situation matérielle non proportionnée à sa valeur, il a daté son récit, partiellement vieilli aujourd'hui, mais vert encore, car il fut écrit comme on sème et comme on laboure.

Émile Guillaumin vit à Ygrande, en Bourbonnais. Il n'a jamais quitté le pays, ni sa condition paysanne. Tout jeune, il aima lire, puis il se mit à écrire pendant les soirées d'hiver et pour remplir ses dimanches. Il a donné une suite à son chef-d'œuvre : *Près du Sol* (1906), *La Peine des Chaumières* (1909). En 1931 encore paraîtra *A tous Vents sur la Glèbe*.

4. MARGUERITE AUDOUX.

Simple comme Guillaumin, Marguerite Audoux (1863-1937) fut bergère en Sologne avant de venir faire de la couture à Paris. Elle n'avait sans doute qu'un livre à écrire. En essayant d'en écrire d'autres par la suite, elle a échoué. Mais celui-là, *Marie-Claire* (1910), se révéla comme un miracle d'art ingénu.

C'est l'histoire d'une pauvre fille sortie d'un orphelinat, servante dans les fermes, sensible avec santé, naïve, pure, qu'effleurent dans sa misérable adolescence deux affections (mais la dure vie l'en sépare) et puis qui, un beau matin, n'espère plus qu'en Paris pour trouver une place, et part... Rien de plus banal que ces souvenirs romancés, rien de plus prenant. Des choses de rien, des faits sans valeur acquièrent une importance imprévue, une sorte de nimbe découpé dans la destinée. La peinture est réaliste pourtant, mais avec une fraîcheur d'idylle, au milieu d'un monde physique qui semble revenir à une rosée primitive. L'humanité y introduit sa souffrance, bien entendu; des êtres y tournent et dispa-

raissent dans de brusques tourbillons de douleur secrète et profonde : la sœur Marie-Aimée, l'infirmes Colette, l'amoureux furtif Henri Deslois.

La merveille, c'est que tout se détache dans une claire lumière avec la transparence du cristal, et tout en rend le son. Rien du peintre Carrière ni du poète Maeterlinck. Cette œuvre qui naquit d'une âme lavée dans l'eau des champs, s'est formée selon un art très naturellement français. La petite couturière, dans ce livre unique, atteignait d'un coup de tendre génie au but poursuivi par son parrain Charles-Louis Philippe avec application. Réussite trop personnelle d'ailleurs, trop de simple et pure source, pour avoir pu exercer d'autre influence que celle de la beauté

5 LÉON FRAPIÉ.

Les enfants du peuple des villes, plus à plaindre que ceux du peuple des campagnes, ont eu leur peintre attitré dans l'auteur (né en 1863) de *La Maternelle* (1904), de *La Boîte aux Gosses* (1907) et des *Contes de la Maternelle* (1911), livres touchants peut-être, terribles assurément, parce qu'ils révèlent la faillite de l'éducation populaire, non seulement par indignité trop fréquente des parents, mais par impossibilité d'atteindre la réalité individuelle dans la masse, et malgré le dévouement de femmes toujours bien intentionnées, quelquefois remarquables de cœur et d'esprit.

6. JEHAN RICTUS.

Fils naturel d'un aristocrate anglais et d'une marquise française devenue théâtruse, Gabriel Randon, dit Jehan Rictus (1867-1938), a raconté ses malheurs dans le roman *Fil de Fer*. Venu de Boulogne-sur-Mer à Paris pour y souffrir de misère, puis y végéter en employé pauvre, il monta un soir de 1896 sur les tréteaux du cabaret des Quat-z-arts et y fit acclamer un sublime de faubourg. A vingt-huit ans, il était le maître des *Soliloques du Pauvre* (1897), qu'il a complétés ensuite par *Les Doléances* (1899), *Les Cantilènes du Malheur* (1902) et *Le Cœur populaire* (1914). Des poèmes comme la ballade qui évoque le Christ ressuscité aux carrefours du Paris moderne, ou comme la « Jasante » de la vieille mère d'un

criminel châtié sur l'échafaud, sont devenus quasi classiques.

Rictus doit une part de son succès à la forme inventée par lui. Son langage à apocopes (« viens que j'te r'garde »), d'accentuation si juste, possède le naturel et la force nécessaires pour atteindre à une poésie vraie, éloquente, à la fois parlée et rythmée, à la fois familière et haute. Rictus chante avec un grand souffle de colère et de pitié le peuple esclave des ouvriers d'antan, leur sort misérable d'« ilotes modernes », comme disait Bloy. Il mêle la gouaille à l'émotion parce qu'il est sincère et clairvoyant. La poésie de Rictus, malgré son patois faubourien, et même en dépit de son humanitarisme parfois pleurnichard, fait incontestablement écho, avec une note originale, à Villon.

IV

L'ÉVOLUTION POÉTIQUE

DÉVELOPPEMENT DES TRADITIONS

I. CHRÉTIENS.

Louis Le Cardonnal.

Enfant des rives du Rhône, descendant d'aïeux nordiques, citoyen d'Italie par élection, ce symboliste classicisé a réalisé dans sa vie comme dans sa poésie une essentielle et suprême harmonie par l'union en lui-même du poète et du prêtre,

Tous deux consolateurs et tous deux inspirés.

Né le 27 février 1862 à Valence, et ayant vécu son enfance en jeune saint Jean-Baptiste dans les campagnes rhodaniennes, venu faire sonner ses vingt ans à Paris, il entra dans la compagnie des amis de Samain, connut Verlaine, Ghil, Barrès, monta chez Mallarmé. Ses premiers poèmes dataient de sa dix-neuvième année, et déjà « l'ennui de la terre », « l'amour divin » l'avaient blessé. Après un séjour au séminaire d'Issy, suivi d'un bref retour à la vie laïque, il entra au séminaire français de Rome, en 1894. Ordonné prêtre à trente-quatre ans, on le vit tour à tour chez les Bénédictins de Ligugé, à Pierrelatte, à Paris, à Fribourg, à Assise, au Val d'Arno, à San-Remo, à Vintimille, tantôt aumônier, tantôt prêtre libre, et, dans les intervalles, assez misérable. Il disait avoir hérité d'aïeux lointains d'Irlande.

Le désir du voyage et l'attrait des exils.

Rentré vieux et usé dans sa vallée natale, recueilli par la comtesse de Flandreysy au palais du Roure, il y est mort le 28 mai 1936.

Une âme celtique respire dans *Poèmes* (1881-1890), tout un symbolisme de Thulé, tout un idéalisme wagnérien, auxquels ce qui est solitaire, automnal, clair-de-lunaire inspire des strophes mollement cadencées, quelquefois orchestrées avec emphase. Chrétien comme les chevaliers de la Table ronde, ami du crépuscule près des lacs, il tendait l'oreille à ses frères de rêve et de nostalgie : Wagner, Tennyson, et ce Louis de Bavière qu'il a célébré dans une évocation grandiose.

Carmina Sacra (1912) déroule des chapelets de pensées catholiques et romaines nullement hostiles à la tendresse virgilienne et qui dessinent au poète, dans son printemps ombrien, une figure sortie de Piero della Francesca. Il lui arrive de jeter un cri poignant qui fait penser aux gémissements de *Sagesse*; mais dans le cours ordinaire du recueil, il va de l'intime et subtile persuasion à la ferveur franciscaine. L'ardeur de sa foi, que les recueils de Toscane et d'Ombrie font coïncider avec l'amour de la beauté, sanctifie sa connaissance de la vie. A se posséder sereinement, son âme n'a point durci, mais au contraire s'épanouit de candeur et de paix.

Ce qui assure à Le Cardonnel sa place précise, c'est que le dogme ni l'habitude professionnelle ne gênent sa poésie : l'homélie si suavement religieuse « A une Carmélite » laisse courir l'émotion toute mortelle comme un sang dans la chair; devant la tombe de Camille, jeune morte que pleurent un père et une mère, le prêtre et le poète parlent de la même voix; ni dans le chant pour le temps pascal, ni dans la prière à la Vierge pour une jeune veuve, nos soucis d'ici-bas ne se sentent trahis. La même harmonie du divin et de l'humain se reformera dans le recueil de 1925, *De l'une à l'autre Aurore*, qui contient des poèmes de guerre. La compassion et la confiance, l'espérance et la résignation à l'horreur s'y unissent pour jeter leur appel vers l'idéal.

Ce qui limite Louis Le Cardonnel, c'est l'insuffisance de son instrument. Il n'échappe pas à la banalité de l'épithète, il s'affaiblit de prosaïsmes, il invente assez pauvrement l'image.

Autres poètes chrétiens.

Vrai risqué-tout de l'âme, après avoir perdu des forces dans le désarroi de l'époque, Olivier Caemard de La Fayette, avec le courage d'un fils de la Haute-Loire, surmontait le malheur degrés par degrés, dans un élan réfléchi, lorsque la mort l'a brisé (1877-1906). Le poète de *La Montée* (posthume) avait un sens panique de la nature qui fait souvenir de Maurice de Guérin, mais le frisson qu'il lui imprimait devant le mystère s'amollit de lyrisme évangélique.

Louis Mercier (né en 1870), enfant de Contouze (Loire), fut poète si probe et si candide que son œuvre aligne tout naturellement sur un plan continu et en droiteligne la fidélité aux morts (*Voix de la Terre et du Temps*, 1904), au foyer natal (*Le Poème de la Maison*, 1907), aux souvenirs de guerre (*Poèmes de la Tranchée*, 1916), à la foi catholique (*Les Pierres sacrées*, 1919), mais dans une forme désespérément banale. — Le doux spiritualisme de son contemporain Gustave Zidler (*La Terre divine, La Gloire nuptiale*) fait penser à Laprade.

Noël Nouet, Breton de Locminé (né en 1885), joliment familier, malin à souhait, dans *Les Étoiles entre les Feuilles* (1911), dans *Les Cloches des Champs* (1913), laisse parler aux moments d'abandon un cœur « avide d'infini ». — Francis Caillard, l'auteur des *Rosiers sur la Tombe* (1913), si la mort ne l'avait pas pris tout jeune à Ligugé (1886-1915), aurait écrit une œuvre où l'attendrissement et la malice devaient recevoir de sa croyance tout leur sens. — Emmanuel de Thubert a conduit dans l'axe chrétien et catholique, telle une veine dans le bras, cette coulée de druidisme qu'est *Le Prophète* (1907) aux rythmes amples et droits comme robes de lin. — Maurice Brillant, né en 1881 à Combrée (Maine-et-Loire), enveloppe d'une prose fluide, mélodique, ponctuée de rimes faciles et de libres assonances, son élan vers le mysticisme. *Musique sacrée, Musique profane* (1921) est la gamme de ses curiosités depuis l'étude humaniste jusqu'à l'art de la danse.

Le groupe mauriacien

Une atmosphère et un style, c'est l'apport de tout grand écrivain; François Mauriac ne nous l'a point refusé en poète,

bien qu'il ait choisi son domaine dans la prose. Parti du Racine poète lyrique, de la prose de Maurice de Guérin, peut-être des poèmes de Charles Guérin, et d'une certaine nostalgie éperdue de Jammes, l'auteur des *Mains jointes* (1909), que Barrès alerté par Bourget lança par un article célèbre (*L'Écho de Paris*), de *L'Adieu à l'Adolescence* (1911), et surtout d'*Orages* (1925), a ménagé sa poésie en asile toujours menacé d'un bonheur chrétien qu'assiège la nature, et il y fait entendre un appel de la vie charnelle prise dans l'étreinte du surnaturel. Cela trouve son expression parfaite dans *Le Sang d'Atys* (1940), où la comparaison avec les poèmes en prose guériniens s'impose plus que jamais. Comme Maurice de Guérin, Mauriac poète est un chrétien affolé de beauté païenne, de même qu'en politique ils auront été deux démocrates ou plutôt deux démophiles du christianisme. Tous deux encore, le besoin du monde et l'attrait des solitudes se les disputeront. Enfin, Mauriac a incarné dans ses plus récents vers, comme Guérin dans quelques-uns des siens, mais surtout dans la prose du *Centaure* et de *La Bacchante*, l'antique accent panique, la densité et l'harmonie pénétrées de mystère.

Mauriac jeune adhérerait au groupe que l'Avallonnais Robert Valléry-Radot, né en 1886, avait formé autour de lui aux *Cabiers de l'Amitié de France*, avant l'autre guerre. André Lafon, venu de Bordeaux (1883-1915), en était, et Mauriac a aimé sa *Maison pauvre* (1911). Valléry-Radot avait mis toute sa candeur héroïque dans les poèmes catholiques des *Grains de Myrrhe* (1907) et de *L'Eau du Puits* (1909). Eusèbe de Brémond d'Ars (né à Paris en 1888) assurait le secrétariat général de la revue. Et lui aussi fera à la pensée chrétienne un hommage constant d'émotion presque païenne, dans *Les Tilleuls de Juin* (1920). Plus tard, *L'Étoile sévère* (1935) consumera toutes les beautés de la nature et toutes les ardeurs du monde dans une flamme de croyant. La forme des deux recueils s'est voulue régulière et traditionnelle avec rigueur.

2. MIŁOSZ.

Lithuanien de vieille noblesse, israélite par sa mère, élevé à Paris, grand voyageur à travers l'Europe, premier secrétaire à la Légation de son pays, puis ministre-résident pen-

dant sept années, Oscar Vladislav de Lubim-Milosz (1877-1929), qui allait obtenir sa naturalisation française quand il mourut, a publié à vingt ans *Le Poème des Décadences* où une métrique régulière — avec des à-peu-près — mettait en valeur des dissonances symbolistes; puis, à trente ans, *Les Sept Solitudes* (1904), où une sorte d'alexandrin allongé ne manque pas de vertu incantatoire. Peut-être *Les Éléments* (1910) doivent-ils à leurs alexandrins exacts, malgré des thèmes émouvants et de beaux vers disséminés, de laisser voir clairement l'origine étrangère.

Symboliste, néo-symboliste, Milosz s'apprêtait à marcher derrière Claudel. Mais ce n'est pas un catholique romain, ce fut, à partir de sa conversion, un chrétien qui s'élève à la sainteté. Quelle quête de la pureté, depuis la nostalgie de Dieu, que chantent *La Confession de Lemuel* (1922) et le *Poème des Arcanes* (1927), jusqu'au *Cantique de la Connaissance* (1927), poème de la solitude mystique ! Une marche vers les royaumes inconnus traverse l'œuvre entière. Elle passe par l'enfance, cette féerie évanouie, cette Lithuanie perdue; elle passe par l'amour : *L'Amoureuse Initiation* (1910) et *Miguel Manara* (1912), mystère dramatique qui dresse une figure farouchement humaine et surhumaine de Don Juan.

Ce qui malheureusement affaiblit cette œuvre de grande inspiration et de noble style, c'est l'esthétique restée presque strictement symboliste : visions molles, analogies forcées et obscures, absence de sûrs contours. En sorte que l'ennui finit par creuser un abîme dans cette mer et nous y noie. Tout autour pourtant s'étend la merveille du vaste océan, des grandes îles et des navires pleins d'humanité.

L'œuvre poétique de Milosz a son florilège, *Poèmes* (1944), pieusement assemblé par Jean de Boschère, autre figure du Symbolisme qui survit coûte que coûte : Boschère, l'historien enchanté des *Métiers divins*, le poète de *Job le Pauvre* et de *Dolorine et les Ombres*, a fixé en arabesques lyriques la matière, d'une imagination rare et minutieuse, plus d'artiste que de poète, au moins autant de dandy anglais que d'illustrateur formé en longs silences entre James Ensor et Max Elskamp, ses compatriotes, à qui pourrait être dédié *Satan l'Obscur*.

3. MALLARMÉENS.

Une revue dévouée à la jeune littérature a paru de 1906 à 1914, assistant et veillant à la pénétration du Symbolisme dans la tradition. *La Phalange* groupait des fervents autour de Viélé Griffin et de Jammes, elle présenta Apollinaire et Max Jacob. Son directeur Jean Royère, la générosité faite homme, accueillait toutes les sincérités. « La poésie, a-t-il écrit, est notre bonheur, notre souffrance, notre vie. » Sa revue devint la revue de la poésie; lui-même y incarnait la plus pure fidélité à Mallarmé, avec une clarté de musique due à son Aix provençal, où il naquit en 1871. .

Jean Royère a une poétique, qu'il expose dans *Clartés sur la Poésie* (1925) et qu'il appelle « le musicisme ». L'art qu'il voulut créer, débarrassé de tout concept, repose sur le rythme et le symbole concrètement associés. Malheureusement il isolait chez ses maîtres Boileau, La Fontaine, Baudelaire, un aspect fragmentaire et relatif, incorporé chez eux à un ensemble, et qui perd ses chances du moment qu'on le dresse en absolu selon Mallarmé. L'œuvre (de *Sœur de Narcisse nue*, 1907, à *O Quêteuse, voici*, 1923) correspond à cette doctrine; syntaxe, vocabulaire et prosodie en font une moire où se brouille parfois toute signification; on le regrette en entendant passer dans sa fluidité musicale un peu de l'harmonie devinée dans le monde.

Harmonie encore, essentiellement, l'œuvre de John Antoine Nau, harmonie de couleurs aussi douces qu'inso- lites et de sentiments suavement mystérieux, qui semblé doubler celle du peintre Gauguin, lui aussi Breton de nais- sance et d'âge mûr, extrême-oriental d'aventure juvénile. *Au Seuil de l'Espoir* (1897), *Hiers bleus* (1904), *Vers la Fée Viviane* (1908), *En suivant les Goelands* (1904) font serpenter leur prosodie fluide, toujours défaite et renaissante, à travers les souvenirs de mers, autour des visions de contrées étranges. S'il y a un lyrisme aux épices et un exotisme vanillé, c'est bien la poésie de Nau qui en porte la cargaison.

4. NÉO-SYMBOLISTES.

Vers et Prose, l'organe trimestriel de Paul Fort, réclame sa place dans l'histoire littéraire à côté de *La Phalange*. Les

deux revues ont prolongé le Symbolisme par méthode de conciliation. Dans *Vers et Prose* (1905 à 1914), les Belges Maeterlinck, Verhaeren, Mockel, se rencontraient avec les Français Régnier, Gide, Souza. En outre, Paul Fort y publia d'innombrables ballades, et la jeunesse d'André Salmon, celle de Tancrède de Visan (1) s'y démenèrent en libres réflexions, en accords avec l'extérieur. Moréas y avait des sympathies et c'est là qu'Émile Godefroy, le sage aveugle, publia son chef-d'œuvre sur la perfection des *Stances*. En somme, *Vers et Prose* se dévouait à la souveraineté du lyrisme, posé « comme la flèche nécessaire et symbolique au faite de la cathédrale française », annonça Viélé-Griffin dans son manifeste. Dans le même temps, *La Phalange* groupait des nouveaux venus (en poésie : Lavaud, Klingsor, Mandin; en prose : Thibaudet, du Fresnois, Tisserand et Jean Florence), faisait accueil à Duhamel, défendait la leçon de Mallarmé et cependant cherchait une issue vers un art plus large.

Guy Lavaud, Périgourdin de Terrasson, où il naquit en 1883, s'est marié à la poésie symboliste, ayant pour beau-père Francis Viélé-Griffin. Il aime la mer, les eaux; ses visions d'eau viennent de Bruges-la-Morte; Rodenbach, qu'il place « au pinacle », l'a influencé; il eut son berceau dans *Le Règne du Silence*. Lavaud n'aime pas moins ce qui est aérien, les fleurs, l'arc-en-ciel. Et c'est jeune comme tout cela, un poème de lui. Il obtint ses meilleures réussites là où la nature, les saisons, les heures deviennent substance de son âme et l'élargissent dans la communion profonde et secrète avec une vie mystérieuse. Il avait trouvé, pour son *Leure de la Mort* (1908), d'admirables inflexions élégiaques. Des échos de *Panca Meae* y résonnent.

La poésie de Lavaud est flexible, enroulée comme une liane. Après une période d'excessive mollesse, il a conduit sa fluidité à une plénitude de fruit magnifiquement mûr. Il fut toujours d'une clarté parfaite et coulante, capable de faire voir, en quelques vers allusifs, deux vagues qui se suivent, différentes, sur la mer.

Les poèmes égrainés depuis 1907 se rassemblent en quatre grands recueils : *Des Fleurs, Pourquoi* (1910), *Sous le Signe de l'Eau* (1927), *Poétique du Ciel* (1930), *Puisque tout passe* (1944).

(1) Auteur de *L'Attitude du Lyrisme contemporain*, 1911.

Tous accomplissent une magnifique transposition du réel humain et naturel dans un Symbolisme classicisé et parfaitement musical.

Tous les poèmes de Louis Mandin (né à Paris en 1872, mort en 1944 dans un camp allemand de déportés) sont des confidences qu'il s'est faites. Lui-même a composé son florilège : *L'Aurore du Soir* (1938). A force de chercher le fruit où n'ait encore mordu aucune bouche, ses vers, qui débordent généralement l'alexandrin jusqu'à quatorze syllabes, font un peu penser à l'oiseau qui veut voler avec une aile cassée. Cette poésie n'en a pas moins une vertu, elle sort d'une âme en constante conquête de soi et tourmentée de justice.

Fils du savant et poète Charles Cros, mais de mère danoise, Guy-Charles Cios, né à Paris en 1879, est de ces hommes en qui la beauté de la vie absorbe tous les tourments. Aussi a-t-elle rempli son œuvre — *Le Soir et le Silence* (1908), *Les Fêtes quotidiennes* (1912), *Pastorales parisiennes* (1921), *Avec des Mots* (1927) — de multiples inspirations qui se nuisent un peu les unes aux autres. Il lui arrive cependant d'être poignant dans une parfaite harmonie. — Émile Cottinet fut d'un délicat symbolisme ironique. — Henri Strentz, le poète d'*Images simples et ferventes* (1909), de *Complaintes pour les Innocents* (1933), est un des quelques Français qui ont su, comme Paul Fort, transposer la chanson populaire. On sait qu'il a aussi le génie de l'ancienne farce. Son Hans Pipp (1) guignolesque, par conséquent lyrique, tragique et satirique, était de Belleville. C'est là que Strentz est mort en 1945. — Le Breton Albert Clouart, né en 1864, méritera de rester dans les mémoires, par sa *Légende de Saint-Guirec* (1909), sa *Sainte aux Maisons* (1910), poèmes dont la versification libérée convient à la saveur de terroir, à la naïveté colorée des récits, au petit peuple évoqué sous ses toits tranquilles et dans ses travaux : écho modernisé aux vieilles « chansons de toile », aux « dits » du Moyen Âge qui ne furent ni plus simples ni, en leur temps, plus frais. — Théo Varlet (né à Lille en 1878), la poète des *Heures de Rêve* (1898) et de *Notations* (1906), est longtemps resté un imitateur des Symbolistes belges. Un beau jour, revenu d'ardents voyages dans les pays anglo-

(1) Cf. page 134.

saxons et les pays méditerranéens, il se fixa à Cassis, assagît sa versification, éleva son paganisme exalté (*Labres jardins*, 1922; *Aux Iles bienheureuses*, 1925) jusqu'aux espaces cosmiques (*Ad Astra*).

5. ROMANTIQUES.

Deux sont morts à la guerre, qui étaient nés en 1885 : Jean de la Ville de Mirmont, venu de Bordeaux à Paris, a répondu dans son *Horizon chimérique* (publié en 1920) à cent ans de mélancolie désespérée, au long cri de dégoût qui se répercute de Vigny à Rimbaud, à quelque chose aussi de plus récent : le furieux battement des drapeaux de l'aventure et des voiles du départ. Les vers sont mâles, forts, immenses, comme le contour qu'il a donné aux fictions de quelques contes en prose.

Paul Drouot, illustre nom, avait publié de 1905 à 1910 des vers juvéniles et pourtant graves, lourds d'un pressentiment noble et tragique, mais qui auraient eu besoin de passer à la forge. *Eurydice deux fois perdue*, poème en prose inachevé, voulait chanter la panique du chrétien envahi par l'amour total, mais que la séparation cependant désespère. Les fragments que nous possédons, ce sont émotions violentes piquées telles quelles dans un tissu verbal qui garde l'obscurité de l'immédiat, du non assimilé : il est certain que Drouot, survivant, aurait confié sa foi héroïque à un langage plus lié. Qui se risquera à le juger sur des promesses ?

Marquis désinvolte, Édouard de Bellaing, né en 1880 à Oloron, est le poète qui, sous le nom de Jacques Dyssord, habille de fantaisie sa tendre insolence. Dès *Le Dernier Chant de l'Intermèzzo* (1909), il affichait sa marque commune avec Heine : la folie de sentir et de souffrir qui se révolte en ironie ensanglantée. A travers ses songeries il a vu la mort, terme des maux qu'il chante en ricanant. *On frappe à la porte* (1928) fera penser aux premières mesures de la *V^e Symphonie* de Beethoven. Dans *Les Dés sont jetés* (1938), si l'homme a perdu la partie, le poète la gagne dans des pièces comme « Ci-gît » qui a un si beau départ, comme « Les litanies des yeux », « Courte paille » et les curieuses prières du filou, du porte-clefs, de la gourgandine, du juge prévaricateur, du bourreau, toutes riches d'un grand sens et, même quand leur ton se fait narquois, éloquemment désespérées.

Trois patries se partagent Pierre Camo : la France du Roussillon, où il naquit (à Céret) en 1877 ; Madagascar, où il a été magistrat ; enfin le souvenir qui tisse ses fils entre le Nord et les Tropiques. Aussi son œuvre balance-t-elle sa barque entre le désir rêveur et le regret, entre la joie de vivre et l'immense dépaysement. Jouissant d'une raison un peu triste, Camo ne réagit pas plus qu'il ne convient contre la mollesse native d'un art où les influences s'amalgament sous les adjectifs foisonnants. Et ce bon vouloir s'accorde parfaitement avec un exotisme aux chairs couleur orange dans *Le Jardin de la Sagesse* (1906), *Le Poème des Beaux Jours* (1918), *Le Livre des Regrets* (1920), *Cadences* (1925), *Heptaméron poétique* (1932).

René Bizet (1887-1947), le poète de *Front aux Vitres* (1912), d'*Aux Oiseaux des Îles* (1918), lui qu'on pouvait ne croire que romancier et chroniqueur, a guetté passionnément les lumières furtives de la beauté et du bonheur. Ame aisément déchirée, il s'apaise dans les nouveautés du voyage, de la musique et de tous les pittoresques. Il sait aussi sourire de son éternel dépaysement. *Saxophone* (1926) fait entendre un jazz de nomadisme, de tristesse et de raillerie.

Roger Allard (né à Paris en 1885) était discret et incertain dans *La Fée des Heures* (1902). Mais du *Bocage amoureux* (1911) à *L'Appartement des Jeunes Filles* (1919), il a conduit la marche allègre d'une poésie de mousquetaire lettré. On peut trouver que *Les Feux de la Saint-Jean* (1919) surchargent de fard un visage de Muse qu'on aurait cru plus franc. Quant aux poèmes de guerre, *Les Éléges martiales* (1917), ils nous reportent exagérément au temps des cantinières. Toutefois, dans tous ces recueils, sur le plan rythmique, quel souple pas ! — Lucien Rolmer (1880-1916) a fondé en 1911 une école, « le Floralisme », dont il reste le seul adepte connu ; il est l'auteur de *L'Éloge de la Grâce*. — Une Bruxelloise née en 1873, Marie Closset, sous son pseudonyme de Jean Dominique, aura confié toute une vie de femme à *L'Ombre des Roses* (1901), au *Puits d'azur* (1913), à *L'Aile mouillée* (1908), à *Vent du Soir* (1921), coffrets parfumés à la fois de candeur, d'intimité et de brûlant amour. — Vengeur de nos rêves déçus, Henri Hertz (né en 1875), l'auteur d'*Apartés* (1912) et de *Laux communs* (1919), nous administre la douche écosaise de la détresse nostalgique et de l'humour railleur. —

Rangerai-je à côté de lui Louis Codet (1876-1914), le lafor-guien et verlainien de *Poèmes et Chansons* ? — Poète spontané et perpétuel improvisateur, Maurice Rostand, né en 1891, s'est fait une spécialité de la poésie grandiloquente dans ses *Poèmes* (1911), dans *Le Pays de la Vie* (1912), dans *La Gloire* (1921). Sa poésie, souvent de circonstance, vite fanée, se sou-tient, éphémère, par des trouvailles qui ont l'air de pasticher Hugo. Parfois aussi elle essaie de prolonger quelque veine mussettiste et *Morbidezza* (1928) reprend *L'Espoir en Dieu*.

C'est dans cette atmosphère, un peu alourdie, que se doi-vent nommer les poètes suisses : Louis Duchosal et son douloureux *Laure de Thulé*, Paul Aeschiman et son *Cœur d'Azur* à la noble frénésie, Aloys Blondel qui avait résonné par avance dans la génération précédente au diapason moral de Péguy. Les plus connus en France sont René-Louis Piachaud, Pierre Girard, surtout Henry Spiess (né en 1876), d'abord piquant de fantaisie drôle (*Rimes d'Audience*, 1903), bientôt d'émot verlainien (*Le Silence des Heures*, 1904), mais qui devait s'élever à une relative sérénité en même temps qu'à un art plein d'énergie sous ses nuances (*Saison d'ivresse*, 1920). La Suisse compte encore Édouard Martinet, révolté poignant, Henri Ziegler, au Moi volontaire, Albert Rhein-wald, sonnettiste de mélancolie fière, René Vittoz, grave et mystique.

6. SAGES ET BIEN-DISANTS.

Gustave Valmont, tué à Courgivaux, sergent d'infanterie, le 6 septembre 1914, qui était passé par l'École des Chartes, voulait se consacrer à l'histoire de sa Normandie natale (il était né à Rouen en 1882). Poète, il nous a laissé les belles élégies si noblement abstraites de *L'Aile de l'Amour* où tous les sentiments se purifiaient dans l'effort d'une pensée. Sa pensée avait élu, raffinée, quelques cités de modernité dura-ble — Stendhal, Baudelaire, la première Noailles —, ses capitales restant Sainte-Beuve et Renan. Dans l'époque angoissante de 1913-1914, on attendit de lui, en vers comme en prose, une œuvre de méditation conciliatrice.

La guerre nous a pris aussi Louis de La Salle (né en 1871), cœur fier, qui s'est libéré du souvenir par les strophes émues et caustiques de *Vaines Images* (1913).

Jean-Louis Vaudoyer poète (né en 1883) chante ce qu'il doit préciser dans ses romans, c'est-à-dire une élite de pay-sages, d'œuvres d'art, de femmes et d'amours de ces amours qui ont besoin d'un décor (Venise et le Tiepolo, fleurs et musiques, loisir absolu), mais que ses vers prennent dans le réseau d'une psychologie familière avec élégance *Poésies* (1913) assemble des plaquettes remontant jusqu'à sept années. D'autres assemblages, *Rayons croisés* (1921), puis *Images au Jardin* (1922), portent, quoique avec accompagnement d'ironie parfois, un surcroît de tendre poids humain... Vaudoyer n'est point indigne de ses deux maîtres, Gautier et Henri de Régnier.

Dans le même climat se divertit Émile Henriot (né à Paris en 1889), qui n'a cessé de composer des vers depuis ses *Poèmes à Sylvie* (1906). *Eurydice* (1907), *Petite Suite italienne* (1909), *Vignettes romantiques et Turqueries* (1912), ne sont-ce pas là des titres qui parlent ? L'amour et l'art emplissent ces recueils de rêverie et de morbidesse. C'est dans *La Flamme et les Cendres* (1914) qu'Henriot a conduit à sa plénitude de grâce le chant varié, tendre, plaintif ou victorieux de ses épîtres et de ses élégies.

Le plus dandy des transfuges, passé du Symbolisme de Mithouard (*L'Ame en route*, 1905) aux réminiscences classiques (*Les douze Flèches d'Éros*, 1912), Maurice de Noisy, s'est tu depuis la guerre 14-18, au grand regret des amateurs de fier langage et de sentiments pensés.

Marcel Ormoy (Marcel Prouille, 1891-1934) a dissimulé sous une harmonie un peu monotone, qu'il doit à Régnier et à Samain, toute une série de tâtonnements. Beaucoup de modèles l'ont tenté, de Maurice Scève à Toulet. Il semble que ce soient les deuils, de grands deuils d'amitié, qui l'aient fixé à sa mélancolie douloureuse mais résignée, à son élégiaque sagesse, c'est-à-dire à lui-même. *Le Cœur lourd* (1926), *Le Visage retrouvé* (1927), *La Flamme et le Secret* (1930) sont pleins de larmes refoulées, mais avec un courage qui stylise les émotions. *Le Bonheur est dans une Ile ou le Livre des Sagesse*, ce titre d'un recueil (1929) suffirait à l'exprimer, s'il ne fallait ouvrir *Les Royaumes interdits* (1932) pour découvrir la flamme d'un grand amour secret en même temps qu'un élan de lyrisme presque religieux.

7. DROLATIQUES.

La longue tradition de tous les bons poètes de notre terroir vivait en Raoul Ponchon (1848-1937) Il en avait fait sa chair et son sang Ou plutôt il en était sorti tout armé de mètres et de rythmes Il n'existait évidemment que par elle, mais il existait ferme et dru, solide petit bonhomme, excellent esprit, l'avant-dernier poète (si Derème est le dernier) qui ait su causer en vers, blaguer en vers, rire en vers.

Nullement bohème, a-t-on dit. En effet, né à La Roche-sur-Yon à l'époque où ce grand village s'appelait Napoléon-Vendée, mais d'un père dauphinois, il a passé une moitié de sa vie à Paris dans la même chambre d'hôtel, dans les mêmes cafés, dans les mêmes errances. J'ajouterai qu'il a fourni pendant trente ans, Loret anacréontique, comme l'appelait Le Goffic, sa gazette rimée hebdomadaire au *Courrier Français* et au *Journal* avec une ponctualité de fonctionnaire (il laisse cent cinquante mille vers). Mais cela ne l'empêcha pas de rester notre unique flâneur des Lettres, de ne publier en volume qu'une *Muse au Cabaret* (1920), et enfin de mourir à l'hôpital, entre les *Fables* de La Fontaine et *L'Imitation de Jésus-Christ*. Il n'a pas fait une carrière, comme tant d'autres de moindre valeur. On le voyait et devinait fort malin, mais malin pour les idées, malin pour les trouvailles de mots. Il s'est donc laissé étiqueter poète bacchique, et certes il l'est, à la manière de cent poètes savoureux du temps de Racan et de Scarron, mais il est plus et mieux. Il a chanté le vin, et ce vin, qui lui paraissait échapper seul à la vanité universelle, a réchauffé pour le chant de l'actualité morale, psychologique, pittoresque, criminelle, politique, une inspiration faite de fantaisie et de bonhomie, de bon sens et de logique naturelle.

À Moréas il arriva de se découvrir frère de Ponchon. Car Ponchon lui aussi adorait les fleurs et les disait surnaturelles; lui aussi, connaissant les nobles esprits du passé, tenait cette connaissance pour « un commencement vers le Bien », lui aussi souffrait et tout ensemble souriait de la tragi-comédie où le jetait son âme acoquinée avec son corps :

*Mon corps, ce monstre hideux,
Mon âme, cette marquise ..*

On comprend, après cela, que le poète de la rue Cujas, du Café de Cluny et du déjeuner Goncourt, soit aussi l'auteur des plus beaux peut-être des Noëls français. Qu'on voie en lui un témoin et un ami de cette tradition gauloise et française, villonnesque et verlainienne qu'on redoute à chaque grande disparition de voir à jamais tarie. Et qu'on se dise qu'au paradis, où il est monté tout droit, comme à son dernier café, à sa dernière solitude, à son dernier refuge, des anges, en grande allégresse, lui ont offert un vin d'honneur.

Franç-Nohain, pseudonyme littéraire, attirait mieux l'attention que le nom véritable, Maurice Legrand (1872-1934). Il est devenu synonyme de raillerie flegmatique, de cocasserie bonhomme. L'auteur de *Flûtes* (1898), des *Chansons des Trains et des Gares* (1900), de *Dimanches en Famille* (1903) et de divers autres recueils fort satiriques à l'égard de la province bourgeoise, a surtout le mérite d'avoir inventé la fable moderne, faisant parler les machines, découvrant les cent drôleries du quotidien, réveillant tout un grotesque, souvent capable d'attendrir, qui dormait avec gravité sous nos yeux et à notre barbe. Le recueil de *Fables* devait paraître en 1923. Or, tous les chemins mènent à la sagesse, Franç-Nohain finira par publier, en 1929, *L'Art de vivre*. Il s'était forgé, sous l'influence de Banville, de Glatigny et des décadents, mais aussi par instinct personnel et par nécessité d'un genre, ce vers irrégulier sinon libre, assonancé, narquois dans ses enjambements, qui devait faire merveille au service de ses jeux d'esprit.

Georges Fourest (né à Limoges, 1867-1945), lyrique de l'irrévérence et de l'audace funambulesque, a publié, prosateur, ses *Contes pour les Satyres* et, poète, *Le Géranium ovipare* et *La Nègresse blonde* (1909). Excellent ouvrier du vers, il a une métrique souple, un rythme sûr quoique varié. Ses clowneries les plus risquées restent humanistes, et ses parodies soulagent une impatience critique : elles s'en prennent tour à tour aux classiques, aux romantiques grandiloquents, aux parnassiens de précision coupante, aux symbolistes les plus précieux. Que de gammes il a faites siennes, en y insérant sa propre fantaisie de truculence lucide ! Toutefois, qu'on ne se monte pas la tête. La plaisanterie facile, bonne pour le cabaret, décolorait par avance la poésie de Fourest. C'est une assez petite place qui lui revient, entre Petrus Borel et Willy.

Abel Bonnard (né en 1883), ce Coise qui devait mouir, comme poète, dans ses *Royautes* héroïques et amoureuses (1907), dans ses *Histoires de petite ville* (1908), avait débuté par éclat foudroyant un jour de 1906 avec ce livre au titre pourtant si tranquille, *Les Familiers*. Un bestiaire, comme en produisit tout le Moyen Age, et comme c'est redevenu mode, depuis celui-ci, d'en composer : des animaux de la basse-cour au rat et à la punaise. Si l'observation, cocasse avec justesse, n'est pas sans dette vis-à-vis de Jules Renard, la virtuosité et le panache affinent une parenté avec Edmond Rostand. Et ne dirait-on pas que le « Chant des coqs à l'aurore » a inspiré *Chantecler* ?

8. FANTAISISTES.

Un groupe, sinon une école. Un groupe d'élégiaques. Amours, amitiés, sites et errances, voilà leurs thèmes, mais transposés en regrets mi-mélancoliques, mi-sarcastiques à l'égard d'eux-mêmes, car ces choses, disaient-ils, n'ont pas d'importance : ne prenons pas des insectes pour de grands oiseaux. L'amoureux surtout, pourtant passionné, veut éviter toute duperie; et, pour commencer, il donne à ses amours, afin de les diminuer, un caractère libertin.

Alors que la fantaisie a été si souvent, en littérature étrangère, un bon plaisir despotique de l'imagination battant des ailes autour de la réalité psychologique et sensible, et ne consentant guère à se poser, la poésie de nos jeunes Français vole attentive à toucher la pointe de simples vérités. Il va sans dire que cette fantaisie-là veut amplifier la poésie d'espace imaginaire, alors que cette fantaisie-ci la resserre au contraire, la réduit, l'aiguise, en fait une mince cigale, mais capable d'assez touchante musique.

Il est à noter qu'au moment où les fantaisistes prenaient leur essor, la Schola cantorum de Vincent d'Indy et de Charles Bordes devenait un antre de réaction musicale. Ce fut le temps où Erick Satie et Albert Roussel allaient rue Saint-Jacques prendre des leçons de contrepoint et de fugue.

Et la peinture en était à Vuilliaud, à Bonnard; on n'avait pas fini de se régaler de Toulouse-Lautrec. *La Vie parisienne*, contes et dessins, retrouvait un renouveau.

Sur la génération des fantaisistes, Maeterlinck, Max Els-

kamp, Verhaeren lui-même ont exercé une influence d'atmosphère, comme l'eussent pu faire directement les brumes lumineuses de l'Escaut à Anvers ou les solitaires canaux de Bruges. La vieille Flandre, tout entière dans le colportage d'Elskamp, dans les pluies de Rodenbach, aida les jeunes poètes à se souvenir de Verlaine et à comprendre tout de suite le Bataille poète. Ils se nourrirent d'humour mélancolique et bouffon à la fois, autant que d'évocations légendaires où le pittoresque extérieur intensifie le frisson de l'âme.

C'est Francis Carco tout particulièrement qui témoigne de ces impalpables échanges

La Bohème et mon Cœur (1912) et autres recueils et poèmes parus dans les revues plusieurs années avant cette date, concentrent en gouttes d'essence toutes les élégies. Certains chocs à la Baudelaire, à la Laforgue, mêlés aux plaintes d'Henry Bataille, le Bataille de *La Chambre blanche*, aboutissent en mots les plus simples à un soliloque qui fait alterner la blessure encore fraîche avec son magique embaumement.

François Carcopino, dit Francis Carco, est né en 1886 à la Nouvelle-Calédonie, d'un père conservateur des hypothèques. Il le suivit à Villefranche-de-Rouergue, lieu des premiers cynismes, puis il dut se faire pion à Agen, avec Robert de la Vaissière, le futur Claudien de très appliqués poèmes en prose, comme collègue. Un de leurs élèves, Philippe Huc, se promettait déjà un destin sous le nom de Tristan Derème. Or, en ce temps-là, Léon Vêrane se démenait à Toulon, Jean-Marc Bernard se montait la tête et les sens à Valence, Jean Pellerin le cœur à Grenoble. Carco les mit tous en rapport : l'« école fantaisiste » était née. Paris allait la consacrer.

A cette nonchalante entreprise Francis Carco a pris sa part avec de menues scènes de moquerie sentimentale, d'amour réticent, de sourire étiré à la rencontre des larmes. On aperçoit dans le fond, tantôt de petites villes silencieuses et repliées, tantôt Paris et ses quartiers inquiétants, souvent la pluie, toujours un paysage plutôt citadin qu'agreste contre lequel l'âme reste sans défense.

Il n'y a guère de poèmes que l'auteur de *Chansons aigres-douces* (1913), d'*Au Vent crispé du Matin* (1913), de *Petits Airs* (1920), ait écrits autrement que dans un esprit de nostalgie incurable, les plus prenants à Paris où il arriva dans la

onzième année du siècle et où l'attendaient de durs moments. Peut-être a-t-il rêvé et fixé ses plus abruptes cadences à la terrasse du « Lapin Agile » en des après-midi immobiles et déserts. D'entre les présages furtifs et les tristes hasards, traversés du sifflement des trains, d'entre les appels de voix mortes et les glissements d'ombres, on voit se détacher des figures de pressentiment, des figures de regret et de douleur, auxquelles un tour à la fois anxieux et habilement précis saura donner une perfection frissonnante dans *Pour faire suite à La Bohème et mon Cœur* (1922).

Jean-Marc Bernard, poète triste, proie d'une sensualité qui le déchirait, s'apaisa par l'amour de la petite patrie et de la poésie.

Né à Valence-sur-Rhône en 1883, adolescent voyageur, il composa ses premiers vers à l'époque de l'arrière symbolisme, devint l'ami de Louis Le Cardonnel, enfin mit au service d'un système de jugements sommaires mais colorés la revue satirique *Les Guêpes*, qu'il avait fondée et rédigée avec son ami valentinois Raoul Monier, prodigieux inventeur d'épigrammes, puis avec d'autres collaborateurs, parmi lesquels ont figuré Willy, Toulet, André du Fresnois, Marsan, Maurice de Noisy, Carco.

Cependant, dans sa retraite de Saint-Rambert-d'Albon, il fut un de ces petits bourgeois d'avant l'autre guerre qui avaient quelque part en France une maison tapissée de livres : au fond, des artisans de l'esprit et des lettres. Auprès de sa mère, il relisait les poèmes de tous les temps et il en écrivait dont le grand fleuve, les collines, les auberges et quelques belles enfants avaient fourni les éléments. *Sub tegmine fagi* réunit en 1912 ces « bergeries » et ces « jeux », ces amours mélancoliques, ces peines allègres, toute la psychologie essentielle de l'« école fantaisiste ». Il l'a enfermée dans des strophes brèves, dans des vers simples, un peu faciles parfois, mais souvent d'une ardeur sourde et crispée.

Parallèlement, il assemblait des notes d'esthétique, des commentaires de poètes anciens, et rédigeait des impressions de promenades qui sont d'une mélancolie assez âcre (*Œuvres complètes*, posthume). Hélas ! la guerre l'emporta, un obus le déchiqueta, le volatilisa. C'était le 9 juillet 1915. A la veille de la bataille funeste, il a eu le temps de jeter le cri déchirant de son « De profundis » qui l'immortalise.

Tristan Derème s'appelait Philippe Huc, il était né à Marmande de famille béarnaise (1889-1942). Sa *Flûte fleuve*, en 1913, a fait sa partie dans le concert fantaisiste.

Derème apportait une prosodie aimable des variations de licences métriques et de rimes sur notre fonds traditionnel. Mais pourquoi diable ! prétendait-il avoir inventé la contre-assonance, c'est-à-dire l'assonance de consonnes sur l'avant-dernière syllabe (sucre et sacre, livres et lèviés, vide et fade) ? Robert de Montesquiou l'avait employée avant lui. Mais il l'a, lui, exploitée... Avec ces moyens il a chanté la sagesse, la sobriété de vie, la plus grande restriction possible de la surface offerte aux menaces du destin, la consolation à soi-même.

L'Enlèvement au Clair de Lune (1925) porta au plus haut degré de virtuosité la jonglerie de Derème. *Le Zodiaque* (1928) triomphe dans l'acrobatie. *Le Livre de Clymène*, *Poèmes des Colombes* (1929) et *Caprices* (1930), chanteront les émotions et l'ionie d'une âme plus grave. Malheureusement la facilité, mauvais génie, a perdu irrémédiablement un poète qui semblait devoir figurer dans la descendance de La Fontaine et qui avait si joliment tué ses libertés de la discipline même (notamment du respect de la rime, qui lui a servi de trapèze volant pour ses meilleurs tours).

Derème eut en matière poétique des connaissances d'une si ahurissante abondance qu'il a dû, pour rester vraisemblable dans le vrai, inventer trois ou quatre personnages qui se la partagent : M^{me} Baramel, M. Théodore Decalandre, M. Philippe Lalouette. Il les jette les uns contre les autres dans des entretiens étourdissants de verve érudite et de science verbale, qu'a publiés la revue *Le Dwan*. C'est tout un art poétique mimé et joué. Enfin c'est devenu toute une bibliothèque : cinq volumes qui disent la technique des bons poèmes, les secrets du métier du vers, *Le Poisson rouge*, *Le Violon des Muses*, *L'Escargot bleu*, etc... livres ravissants, pleins de communications avec la nature, avec l'humanité, et dont la vertu est de rattacher mille petites choses fugitives à d'anciennes grandes et durables choses.

Plus tendre, plus moderne aussi, Jean Pellerin, enfant de Pontcharra en Isère (1885-1920), affichait une liberté narquoise et mettait grande habileté à brouiller les pistes de son désespoir. On trouvera ses beautés d'élégies, rompes sans cesse de facéties et de pirouettes, dans *Le Bouquet inutile*

(1923). Pellerin devait faire court : sa *Romance du retour* (1921), long thiène d'octosyllabes, le prouve trop bien. — Compositeur chansonnier à ses débuts, Tristan Klingsor (Léon Leclerc), né en 1874 dans l'Oise, à La Chapelle, a gardé le mouvement de la chanson dans ses poèmes brefs et menus, mais prestes, gracieux, souriants de tendresse érotique et mélancolique : ouvrage d'artiste. On dirait que sa prosodie même est galante. Ses thèmes sont savoureux : souvenirs de visages aimés, nostalgies burlesques, soupirs dans la baïbe grise. — Léon Vêrane, le Toulonnais, né en 1885, a chanté brièvement, purement, non sans un brin d'archaïsme, un cœur impurement défait par des désordres paresseux (*Terre de Songe*, 1912). Poète de terroir dans *Le Jardin des Lys* (1920), poète fantaisiste du *Promeneur des Amis* (1925), il devait pousser jusqu'au poignant ses élégies de l'homme passionné qui vieillit, dans *La Fête s'éloigne* (1945). — François Bernouard, l'ami vigilant des « Amis de 1914 », a été, de *Futile* (1910) à *Franchise militaire*, poèmes de guerre (1936), un ingénieux chercheur de rythmes et, dans ses fantaisies, un haidi cascadeur. — Élise Champagne, l'auteur de *Mort-de-Piété*, jeune disciple de Pellerin, donne à goûter ses vers comme dragées de tendresse exilée et de sarcasme.

9 P.-J. TOULET.

Cet « Ariel en béret basque », comme l'appela Henry Dérieux, a fixé un type de poésie : deux ou trois quatrains, construits avec solidité sur une armature syntaxique très flexible mais robuste, que favorise l'inversion et qui fait briller la rime comme un rictus sur les dents : forme de strophe d'autant plus inédite que les vers de huit et six pieds s'entrelacent, celui de huit rimant avec celui de six (d'où le titre de l'unique recueil paru tardivement en 1921 : *Contrerimes*).

Cette merveille de mesure, cette perfection mouvante et sans cesse refaite enferment dans leurs contours un monde de rêveries.

Une imagination crispée, un cœur qui se perce de fines aiguilles, un esprit aiguisé par d'incessantes alertes mais bien armé pour se défendre, ont tressé un filet que le poète jette en rétiaire sur la vie : une vie d'expériences variées en

divers pays et d'où il a recueilli cette sagesse rebroussée qui nourrit ses ouviages de prose.

Le curieux et le remarquable, c'est que chez Toulet généralement deux strophes de petits vers, trois plus rarement, font miroiter plusieurs émotions ou sentiments, ou pensées, mais, en les mêlant ainsi prosodiquement, laissent à chacun sa netteté brillante. Une molle rive, une colline habillée de brume, font lever des souvenirs d'amour, recomposent une lointaine patrie et suggèrent que rien n'existe que par l'art, seul fixateur d'images : tout cela en cinquante-six syllabes.

On ne continue la tradition qu'en y injectant du sang neuf. Ainsi a fait Toulet; on n'est pas si heureusement fin de siècle sans invention originale. Sa poésie a éclaté comme une coqueluche. Seul Valéry agira plus que lui. Une certaine ellipse, une certaine musique syncopée, un certain sourire amer et qui ne pardonne rien, quels poètes résisteront à l'envie d'imiter ces joyaux où du Mozart et du Schopenhauer s'amusent en dandysme ?

V

OFFENSIVE MODERNISTE

I. — L'ABBAYE

1. HISTORIQUE.

Des jeunes gens se sont rencontrés qui, tout en suivant certaines de nos traditions, ouvrirent la poésie française à l'une des plus puissantes influences étrangères de l'époque moderne.

Ils descendaient du Romantisme humanitaire à travers Maeterlinck qui avait promis les joies du cœur à la vie de simplicité, ils avaient traversé Tolstoï et sa charité, Verhaeren et ses grosses effusions. C'est dire qu'ils pratiquaient la religion de l'humain. Or soudain ils découvrirent Walt Whitman. Entre tous les maîtres de l'« internationale des poètes » à laquelle Léon Balzagette invitait ses compatriotes par les appels du *Magazine international* qu'il avait fondé (1894-1896), Walt Whitman était celui qui pouvait le mieux satisfaire le nouveau besoin religieux de la jeunesse. Car le poète américain avait déchaîné dans son œuvre un Niagara d'amour pour ses semblables, multiplié les contacts avec la nature et découvert des motifs de vivre dans l'émotion charnelle répondant à de solides pectoraux... À son exemple, nos jeunes gens voulurent manier comme à brassées la cordialité optimiste à l'égard de l'humanité et du monde, la vie préférée au songe, la joie de se baigner dans la réalité.

C'étaient précisément les mêmes qui envisageaient de vivre ensemble d'un travail d'artisans dans quelque lieu champêtre de calme et de silence, en faisant leur part à l'amitié, à la chaleur de la vie commune, et en se réservant des loisirs pour l'art dont ce genre de vie devait assurer l'indépendance. Quelles meilleures conditions pour accorder en soi

le poète avec l'homme ? Le projet ne tarda pas à prendre figure positive. Un jour vint qui le réalisa. Quand Vildrac, Arcos et Mercereau, que l'idée avait visités les premiers, y eurent converti Duhamel, le peintre Gleizes, le musicien Albert Doyen, il n'y avait plus qu'à découvrir la maison bénie : elle les attendait sur les bords de la Maine, à Crétel, car le décor de cette histoire ressemble à un tableau de Claude Monet. La maison louée, on y installa une imprimerie, les premiers fonds indispensables avaient été fournis par Louis-Martin Barzun. On s'adjoignit un typo, Linard, on apprit avec lui le métier. L'entrée de la nouvelle thébaïde arbora pour enseigne un soir d'automne 1906 : « L'Abbaye, groupe fraternel d'artistes »

L'Abbaye a reçu souvent la visite du jeune Jules Romains, puis de Chennevière. Plus tard seulement, lorsque le groupe eut survécu à l'entreprise, Durtain et Jouve sont entrés dans cette fraternité. Hélas, si l'on imprimait, c'était à maigres gains. Les jeunes phalanstériens éprouvèrent des déboires, se lassèrent. Des mésententes pouvaient-elles les épargner ? Il y a vingt façons de se refuser, de trahir malgré soi... Bref au bout de quinze mois, il fallut renoncer. On ferma.

L'Abbaye en elle-même, puis dans le groupe qui l'a continuée, se présente comme une association de poètes, le musicien collaborant à la poésie, le peintre s'étant écarté, Mercereau ayant repris le large pour des motifs restés obscurs.

2. LANGAGE NOUVEAU.

L'Abbaye marque une double date dans l'histoire du langage poétique.

Tout d'abord, ses poètes rompent définitivement avec le symbole et l'allusion, ils expriment directement et immédiatement ce qu'ils perçoivent du réel; ce serait revenir à la tradition, mais à condition de rétrograder jusqu'aux modes discursifs d'autrefois. Or, en chemin, ils s'arrêtent à l'image et lui demandent à la fois son raccourci et sa force d'appui : à ce point de vue, ils sont tangents à Rimbaud.

Avec l'Abbaye, l'audace du langage concret, imagé et charnel poursuit son ascension; l'ambition métaphorique nourrie par Chateaubriand, Michelet, Taine, Huysmans, par divers Flamands, par Barrès et les Symbolistes, approche de

son sommet : on entre déjà en pleines réjouissances du style, l'image va donner sa kermesse.

Quant à la prosodie, les poètes de l'Abbaye ne marchaient pas tous du même pas. Certains venaient de loin; Romains et Vildrac avaient commencé par faire des vers à la façon de Coppée. Ne le fallait-il pas pour collaborer à la... *Revue des Poètes* ? Jouve a longtemps imité Moréas... Quoi qu'il en fût, Duhamel, Vildrac, Arcos, Durtain et Jouve ont usé d'un vers libre assez propre à porter des propos clairs et fondamentaux. On sait que les deux premiers ont publié en 1910 des *Notes sur la Technique poétique* et cherché à établir « une constance rythmique », mais en fin de compte, qu'introduisent-ils de neuf dans le vers-libreisme de leurs aînés, sinon plus de prudence et de compromis ? Ils firent du cabotage sur les côtes du vers régulier. Durtain, après avoir écrit son *Pégase* en alexandrins libérés, n'a pas reculé devant une imitation du système claudélien : longueur d'haleine combinée avec limite du sens. Romains et Chennevière devaient professer la technique du poème au Vieux-Colombier, en 1913, Romains exposant la doctrine, Chennevière l'illustrant par des exercices pratiques : d'où le *Petit Traité de Versification* (1923). Mais, dès le temps de l'Abbaye, Romains avait forgé un type de vers ni traditionnel ni libre, ni vraiment blanc. Ce vers repose d'abord sur un support métrique indispensable (la syllabe pareille au pied latin), puis sur des rapports de sonorités, mais celles-ci dispersées à l'intérieur, non plus fixées à la fin : ainsi les vers riment, mais les rimes sont internes, ou bien se produisent par augmentation (*moustique* rime avec *appétit*) ou encore par allitération de consonnes. Finalement, aucun poète n'a autant rimé. Et voilà le « vers accordé »... Or, ce soldat marche, mais ne chante guère. C'est lourd et triste, une marche d'infanterie sans chansons...

3. LES ŒUVRES.

Les poètes de l'Abbaye ont donc évoqué le réel sensible et pesant, mais en y faisant deviner des lueurs intérieures : celles de l'âme; on dirait que toute abstraction ayant disparu, jugée trop froide et trop générale, on ne puisse s'exprimer que par surgissement de choses visibles et tangibles.

Georges Duhamel, le poète de *Des Légendes, des Batailles*

(1907), de *L'Homme en tête* (1909), de *Selon ma Loi* (1910), de *Compagnons* (1912), a proclamé sa confiance véhémement autant que sa rude inquiétude, dans une œuvre conçue comme un évangile, et c'est l'évangile de l'amitié. Mais avec quel poids de sous-entendus cet apôtre a parlé ! Car l'appât proprement poétique de Duhamel, c'est d'abord l'intensité de précision psychologique à laquelle il oblige son lyrisme, c'est ensuite la recherche d'un système d'aveux « au-dessus du temps et de l'espace ». Et il veut atteindre la réalité des hommes et des choses en n'usant plus du moindre écran de rhétorique ou de chant. Sa poésie est pourtant quête d'âme. Les choses y sont autant de destins. Personnages, auteur, lecteur, tous deviennent candidats à la sainteté et à l'héroïsme, mais héroïsme et sainteté humblement humains et qui voudraient rester secrets. S'attachant aux aventures les plus quotidiennes, le poète arrive à leur donner un halo d'importance presque surnaturelle. Il se rattache évidemment à Maeterlinck et il le continue.

Le tableau qu'annonçait cette esquisse, c'est en prose qu'il se composera : une pensée si cordiale et si chaude, extrêmement pathétique et fraternelle, tisse déjà le réseau psychologique d'un roman. Mais si ce n'est ici que préparation, Duhamel y met la conscience qui veillera toujours au centre de son art. Renseigné sur toutes les recherches prosodiques, y ayant même pris une part active, il a voulu que ses vers fussent des vers. Au reste, le poète renoncera-t-il jamais ? *Élégies* (1920) révélera une âme bienfaisante toujours alertée et armée de persévérance humaine, *Voix du Vieux Monde* (1925) réveillera l'âme ancienne de l'enfance avec les roueries les plus tendres.

On comprend qu'avec de telles dispositions du cœur et de l'esprit, Duhamel, lorsque le théâtre l'a tenté, y ait révélé une admiration juvénile pour Claudel, qui l'a protégé contre Maeterlinck. Et cependant, ses deux drames, *La Lumière* (1911), *Le Combat* (1913), s'efforcent de limiter à la terre le règne du cœur; ils sont claudéliens comme malgré eux. Au fond, c'est *L'Œuvre des Athlètes* (1920) qui représente le véritable Duhamel au théâtre, or c'est une comédie, la satire lucide et vraiment drôle de jeunes milieux littéraires. Bourdet en devait reprendre l'idée. Cette veine drolatique traversera toute l'œuvre et son auteur saura l'exploiter.

Il existe un Romain Rolland du veïs, et c'est René Arcos (né à Paris en 1881), bon connaisseur de l'Europe et même de l'Asie. Il nourrit, européenne et universelle, son inquiétude, car il a voulu croire à l'unité humaine; il lui est resté fidèle depuis *L'Ame essentielle* (1902) jusqu'au *Sang des Autres* (1918), avant de dévouer au même amour menacé plusieurs romans, dont *Antrui* (1926) sera le meilleur, et la revue *Europe* qu'il devait fonder et diriger entre les deux guerres. Il y a dans *Le Sang des Autres* un poème inoubliable (« Les morts sont tous d'un même côté »). *Ce qui naît* (1910) contient les plus significatifs, qui portent à pleine voile l'être délivré du poids du passé et devenu maître du monde par divination. L'optimisme gonfle Arcos. Il voit l'humanité comme une longue chaîne indestructible qui finira par s'accrocher au bonheur.

Charles Vildrac (né à Paris en 1883), poète de l'amitié fraternelle, est parti, dans sa vie et dans son œuvre, à la conquête des hommes. Un perpétuel scrupule de tendresse fait trembler ses vers d'émotion. Il en balbutie quelquefois, il n'évite pas toujours la puérilité. La guerre portera un coup terrible à ses espérances et l'auteur du *Leve d'Amour* (1910) écrira les *Chants du Désespéré* (1920), élégies de colère où pourtant l'ancienne volonté de concorde arrive encore à se faire jour. Vildrac a le rythme court, ce qui lui donne par moment un accent saisissant. Mais il ne comble pas son lecteur. Il a même l'air de faire exprès de demeurer un peu pauvre.

Le plus proche, dans le groupe, des élégiaques d'antan, Georges Chennevière (1884-1927) a la grâce, le liant, la musique. Il devait pourtant suivre les directions de Romains, son ami de jeunesse lycéenne. Il s'appelait Debille, était né à Paris. Il a connu Duhamel et Vildrac après leur sortie de l'Abbaye, puis un peu plus tard, passionné de concerts, Albert Doyen. Pour les « Fêtes du peuple » de Doyen, il rêva de poésie chorale; le *Chœur pour toutes les Fêtes* sera réalisé en 1921 et le *Chant de Midi*, en l'honneur des morts de la guerre, exécuté au Trocadéro en 1923, dans l'enthousiasme de la salle. De ce poète social, voire socialiste, on garde dans la mémoire surtout ce qu'il a produit d'idyllique : le *Printemps* (1911) et le *Chant du Verger* (1929) et, parmi les autres recueils (*Appel au Monde*, 1919; *Pamir*, 1926; *Légende du Roi d'un jour*, 1927), sa solitude douloureuse au cœur de la vie,

l'espoir des communions avec autrui, le sens nostalgique du glissement du temps. Le caractère essentiel de Chennevière, c'est la simplicité des relations qu'il entretient avec l'univers; il nomme des choses modestes et en évoque de grandes : l'amour, le vieillissement, la mort, la rêverie d'éternité, une fraternité fondamentale.

Une âme naïve et qui se veut généreuse habite le médecin André Nepveu, de Paris, né en 1881, qui s'est cherché sous son nom littéraire de Luc Durtain, dans tout l'univers, des frères. Non seulement parmi les hommes. Les choses aussi lui sont bonnes. Sans choix d'ailleurs; car, à ses yeux, tout se vaut. Les poèmes de *L'Étape nécessaire* (1907) captent des sensations sans liens, en chocs de hasard, et les laissent étendre leurs ondes en nous. Haro sur le rationnel ! Sensations fugitives et Inconscient, voilà les muses de Durtain, voilà son *Pégase* (1908). Le *Kong Harald* de 1914, poème d'une croisière autour de la Norvège, *Le Retour des Hommes* (1920), expérience du médecin de tranchées, poursuivront les mêmes « conquêtes du monde » dans le même esprit barbare.

Le seul du groupe à se trouver exempt de la naissance parisienne, Pierre-Jean Jouve, enfant d'Arras, arrive tout droit de la guerre, quoique né en 1887. Il a crié sa révolte dans *Vous êtes des Hommes* (1916), son anxieuse attente de la paix dans la *Danse des Morts* (1917). Puis, il se convertit en 1924 : alors, quelle foi toute brûlante de la peur du péché il met dans ses romans, de *Paulina 1880* (1925) au *Monde désert* (1927) ! L'écrivain-né peine toutefois à sortir de sa gangue de vieux symbolisme flamand. Poète, il n'arrivera pas à se dépêtrer de ses rythmes frustes, destinés à sombrer dans l'apocalypse psychanalytique de *Tragiques* (1923), dans le lyrisme de Salpêtrière d'où coule *Sueur de Sang* (1935), incapables de ressurgir en arc-en-ciel de joie pour les visions paradisiaques de *Noces* (1932).

Jouve avait fondé et, de 1907 à 1910, dirigé avec Paul Castiaux, l'auteur de *Joie vagabonde* (1912), les *Bandeaux d'Or*, revue ouverte aux écrivains de l'Abbaye.

Et voici le dernier des évangélistes : Alexandre Mercereau (1884-1945), l'évangéliste de la *Bonne-Vie*, qui est la vie du bon cœur. Il s'est réveillé de son rêve des *Thuribulums affaissés* pour prononcer avec conviction les *Paroles devant la Vie*, pleines d'angoisse généreuse pour l'aujourd'hui échu au

poète, à la fiancée, à la mère, à lui-même. Mercereau, courageux et chimérique, a été soldat dans la guerre à la guerre.

Mais Mercereau est essentiellement un prosateur. Et Duhamel, Vildrac, Aïcos, Durtain, c'est par la prose qu'ils ont le plus existé. Il y aura chez Duhamel (cf. notre second volume) l'épanouissement le plus remarquable de l'Abbaye.

II — L'UNANIMISME

L'Abbaye et l'Unanimité se sont mêlés grâce à un réseau d'amitiés, mais le groupement et la doctrine sont restés distincts. On a même vu les tendances de l'Abbaye agir sur l'Unanimité pour le détourner de sa brutale logique. Néanmoins l'un et l'autre gardent en commun entre eux et avec leurs précurseurs (auxquels l'Unanimité ajoute Zola) le culte de la vie et la religion de l'humanité.

JULES ROMAINS, POÈTE.

Il étudiait encore à Condorcet, il ignorait Whitman, ne connaissait que de nom Bergson et Durkheim, lorsqu'il eut un après-midi, en remontant la rue d'Amsterdam, soudain, la révélation de l'être unanime. Du moins nous le dit-il. L'en doit-on croire sur parole ? Il est difficile d'admettre que Durkheim n'ait pas tenu la jeune poésie de Romains sur les fonts baptismaux, en compagnie de Gabriel Tarde et de Zola. Enfin, *La Vie unanime*, cinq ans plus tard, en 1908, paraissait aux éditions de l'Abbaye. « Par unanimité, a expliqué Romains, entendez simplement l'expression de la vie unanime et collective. Nous éprouvons un sentiment de la vie qui nous entoure et qui nous dépasse. » Il a d'ailleurs publié une claire définition de l'Unanimité dans *La Revue bleue* du 7 septembre 1909 : « C'est l'âme individuelle, écrivait-il, que nous considérons (jusqu'ici) comme le chef-d'œuvre de la vie, comme le sommet de la terre. Or, les Groupes, les groupes faits d'hommes, les plus petits et les plus vastes, les couples, les rassemblements, les foules, les villages, qui menaient depuis des siècles une vie mystérieuse et muette... viennent d'affirmer enfin leur présence surhumaine... Certains hommes (Zola, Verhaeren, Paul Adam)

l'ont sentie, l'ont saisie, l'ont connue. Ils sont devenus la parole, l'expression humaine de ces êtres multiples et vivants qui continueront l'évolution de la vie par-dessus et par delà l'homme. » Romains et Chennevière ont réalisé ces pressentiments, ils ont dégagé de tout groupe, couple ou famille, rue ou café, théâtre ou caserne, la personne qu'il contenait, mystérieuse, et que Romains feindra de croire divine. Le poète n'a donc qu'à saisir les choses, les êtres, au point où ce qu'ils ont d'ordinaire et de commun se rencontre avec ce qu'ils ont de général et d'éternel. En fondant l'un dans l'autre un ensemble de réalités très concrètes et une généralité presque abstraite, en y amalgamant une aspiration à la solidarité humaine, Romains fera naître ce qu'il appelle Dieu. Alors, s'écrie-t-il, la vie unanime saura « consoler de la vie éternelle ». Énergique façon de condamner le pauvre individu. En somme, Dieu, l'Humanité et le Grand Pan vont constituer une Trinité, mais sensible dans les cent réalités des villes organisées. Telles sont les découvertes de *La Vie unanime*. Dans les *Prières*, dont le premier livre a suivi d'une année, la personne humaine affleure. Or elle se montre encore avide, insupportablement avide, d'une maison, d'un village, d'une ville qui la pénètre, la dompte, la vide de force et de réalité, son âme devient une chienne heureuse, le spectacle est assez déplaisant. Est-ce que Romains n'humilie pas l'homme ? Il faut reconnaître, en tout cas, que l'Unanimité ne se présente pas comme une doctrine, mais, en quelque sorte, comme un style. En d'autres termes, c'est une vision du monde. Et par conséquent, quelque « canular » normalien qui s'y soit glissé, surtout à l'origine, il y a là création authentique, il y a poésie.

La Vie unanime (1908) assemble des morceaux pesants mais forts, que des vers rapides et foudroyants traversent. La puissance de ses soldats encasernés, de sa salle de théâtre, de sa famille et des autres êtres collectifs est incontestable, mais d'un art terriblement volontaire et par conséquent artificiel. Tel est le défaut évident du livre. Aussi le préfère-t-on aux endroits où le poète, plus modeste et moins tendu, s'émeut du soleil sur la ville et des langueurs qu'elle en éprouve, du repos dominical dans les champs d'alentour, des bruits de la maison, ou des vibrations humaines qui « suppriment la nature » dans la campagne la plus dépeuplée, et mieux

encore aux points psychologiques, là où l'individu affronte l'unanime, s'y blesse, s'en pénètre, s'y insère, s'y apaise, tout à coup se révolte (« Je ne veux pas mourir »), mais y gagne de prendre conscience de la ville et d'entrer dans le divin. Il respire par des poumons où l'individuel subsiste, ce pensionnat de jeunes filles en promenade que Romains appelle *Un Être en marche* (publié à part en 1910). Individuel pas mort : ce fut décidément le message des *Odes* (1913), où le poète avoue enfin sa solitude et laisse parler sa douleur. Voilà le cœur retrouvé, voilà l'éternel Moi et ses impressions intimes. En somme, la poésie de Romains va maintenant devenir un dialogue souvent pathétique entre l'unanime et lui, dans *Europe* (1916) où l'antique génie de la conscience et du rêve reprend voix; dans *Amour couleur de Paris* (1921), si naturel et si délié, dans *Chant de dix années* (1928), si douloureux des malheurs humains, de l'abomination guerrière et d'un tel retard dans le triomphe de la vie !

La poésie de Romains ne veut pas être la plainte de l'âme impuissante à vivre et à se formuler; elle prétend à la construction objective, elle s'attelle à de grands sujets. En outre, le goût des sujets actuels, passionnants d'être actuels, lui est venu, avec la guerre et ses conséquences sociales. Et c'est pourquoi, de la quarantième à la cinquantième année, il a élevé en face de *La Vie unanime* le monument de *L'Homme blanc* (1937), avec l'espoir de recréer un grand public pour la poésie, en remontant de Verhaeren à Hugo.

L'Homme blanc, c'est l'épopée de notre race, non pas sur le plan didactique, mais sur le plan intérieur et psychologique : épopée d'interrogations de nous sur nous, en cinq chants, plus un prélude et un hymne. Après les migrations d'Orient en Occident, après les rapides progrès de la race émigrée, le poète suit l'humanité moderne acharnée à la vie industrielle, mécanisée et sans foi, mais liée pourtant à une religion : progrès, raison, liberté, marche à la « République universelle » en sont les dogmes, et peut-être les instituteurs en sont-ils les prêtres. Cette structure de vie et cet idéal doivent assurer la suprématie à l'homme blanc, qui en fera profiter ses frères noirs et jaunes.

Il est permis d'appeler *primaire*, sans la moindre intention injurieuse, un système d'idées commode à enseigner et se dérobant à la critique grâce à son absolu simpliste. Dans

quel esprit primaire Romans s'est abandonné à l'ingénuité inattendue de cette petite *Légende des Siècles* ! L'habileté de la technique reste impuissante à en soulever la masse, à en varier réellement la régularité lourde. Le veis de quatorze syllabes ne chante pas plus que les autres Assonances, allitérations, rimes internes n'arrivent pas à colorer le veis prétendu « accordé ».

Malgré l'échec de *L'Homme blanc*, Jules Romans reste un poète important. En somme, avec ses alexandrins et ses octosyllabes fortement cadencés, il a trouvé un style d'éloquence poétique. Ses émules obtiendront leurs réussites dans le roman et au théâtre; lui, bien qu'il ait fondé également en prose sa grande réputation, les meilleurs poèmes de *La Vie unanime*, des *Odes et Prières*, d'*Europe*, lui assureraient à eux seuls des chances de survie.

III — LE MODERNISME TOTAL

La révolution prosodique avait été faite, des *Derniers vers* de Laforgue à *Un Coup de Dés* mallarméen. Jamais réussie tout à fait, mais jamais découragée, elle a toujours repris son assaut. Elle possède maintenant un droit permanent à s'immiscer dans la poésie, elle est toujours là à proposer ses facilités.

Or, elle allait recevoir des renforts, trouver des complicités; car c'est à la nature intérieure de la poésie que s'en est prise enfin la subversion, sous le drapeau du Modernisme. Depuis les modernistes de l'Abbaye, si modérés encore, il s'est accompli une série de soulèvements lyriques qui ont fait courir à la poésie une bien curieuse aventure

I. L'INFLUENCE ÉTRANGÈRE.

Plusieurs de nos révolutionnaires avaient une origine à peine ou nullement française; il en a été de même en peinture, en sculpture. En ces temps, les revues jeunes, les cafés littéraires, les nouvelles écoles poétiques s'ouvraient avec générosité, et sans esprit critique, à l'étranger plus ou moins cultivé, plus ou moins inculte. Toute une jeunesse n'a-t-elle pas fait fête à Marinetti ?

L'Italien F.-T. Marinetti, né d'ailleurs à Alexandrie (1878-

1944), publia le 20 février 1909, dans le *Figaro*, son manifeste du « Futurisme » comme enseigne à ses propres œuvres en langue française, *Destruction* (1904) et *La Ville charnelle* (1908), en attendant *La Bataille de Tripoli* (1912). S'il existait un prix Nobel de l'accord littéraire avec l'époque, Marinetti l'eût obtenu haut la main. Il fut, somme toute, un prophète de nos temps catastrophiques. Son Futurisme, en effet, poussa au paroxysme l'enthousiasme de Verhaeren pour les usines, les chantiers, les gares et toute la folie productive des villes. Il célébrait la Machine qui multiplie les forces de l'homme et n'admettait plus « qu'une seule hygiène pour le monde : la guerre ». Criant sa haine au passé et à ses héritages, musées et bibliothèques, il n'acceptait que le présent, création continue et qui fuit. Dans cette brutalité, qu'on ne néglige pas de voir comme elle rejette puérilement la sentimentalité. A ce point de vue, le Futurisme contredit presque autant les poètes de l'Abbaye que Musset ou Lamartine. Technicien de l'expression, Marinetti méditait de faire concurrence, par une syntaxe affianchie, par le bruit des « mots en liberté », aux tumultes confus des villes modernes. La poésie devait ainsi devenir une vague d'assaut, un vrombissement. La jeune littérature française, secouée par ce branle-bas, vibra comme un navire dans sa coque, et une partie de l'équipage répondit à l'invite. Mais les Futuristes, en se colletant avec l'univers extérieur, restent avec lui à la surface, ils n'arrivent pas à pénétrer le lyrisme; leur modernisme motorisé et leur révolution-éclair gagneraient-ils une bataille, elle n'aurait pas de lendemain. L'action des énergumènes franco-italiens ne s'en joignent pas moins à celle de purs Français, chez qui d'ailleurs d'autres actions étrangères rejoignent celle-là (la whitmanienne notamment) pour précipiter le mouvement, détourner les poètes des thèmes du cœur et de l'âme, les mêler à la fièvre tumultueuse de l'époque, curable et transitoire sans doute, mais assez forte pour qu'il s'y manifestât quelque chose de l'interrogation de l'homme sur lui-même.

2. LE VOYAGE PERPÉTUEL.

De riches voyageurs, des nomades à grand loisir, ont jeté tout d'abord le Modernisme dans l'agitation cosmopolite :

snobisme de bais et de paquebots. *Le Beau Voyage* d'Henry Bataille n'était-il pas destiné à servir de passage entre le Symbolisme (inspiration et formes) et ces exilés nostalgiques qui se nomment Levet et Larbaud ? Poètes de sang froid, cérébraux lucides, ils feront de leur imagination une camera.

Issu du Symbolisme verlainien plus que mallarméen, mais frotté à Laforgue, Henry Jean-Marie Levet a trouvé sa voie — une véritable piste de défricheur — en faisant tenir à l'étroit dans les rythmes heurtés et brefs de ses « Cartes postales » un univers exotique et cosmopolite plein de paquebots illuminés, de bars luisants et de destins factices. Voilà le frère aîné, mort trop jeune, de Barnabooth, sorte de Fénéon à la valise, car Levet (1874-1906) faisait sa carrière dans les consulats; il a glissé sur toutes les mers.

Ses vers, réunis dans *Poèmes* (1921) et précédés d'une conversation de Larbaud avec Fargue, sont d'ailleurs de réussite médiocre; ils doivent leur fortune à l'enthousiasme de Larbaud qui se regarda dans leurs thèmes et s'y reconnut. On devra donc ne pas oublier ce précurseur d'une littérature qui embrasse, avec Larbaud, une part de Cendrars et presque tout Morand.

Les poèmes de Valéry Larbaud (né en 1881) avaient été composés de 1902 à 1907, avant l'éclat de Marinetti. Ils ont paru en 1908 sans nom d'auteur. Ce furent, avec ceux de Levet, les premiers poèmes ayant une odeur de navire transocéanien, un rythme de sleeping, un désordre réglé de palace, les premiers poèmes du cosmopolitisme, les premiers poèmes mondiaux. Ils s'appelleront finalement, en 1923, *Poésies de A. O. Barnabooth*, et ce milliardaire, à la quête presque naive de l'humain, et même du plus furtif, arrache des images au monde comme par la portière d'un wagon, s'enfonce dans ses plaisirs de passager qui rêve et qui fume, plein de dégoût pour les sédentaires à l'âme arrêtée, mais aussi plein d'inquiétude pour lui-même, âme perdue par ses fuites sans fin.

Larbaud rejette toute rhétorique, presque les mots. — « O vie réelle, s'écrie-t-il, sans art et sans métaphores, sois à moi. » N'a-t-il pas conçu ses poèmes comme des films ? Il fait passer sous nos yeux une juxtaposition d'attitudes et de décors, de choses nommées, montrées, avec leur poids. Cela glisse et court, quelquefois doucement (il crie au train de luxe : « Prête-moi ton grand bruit, ta grande allure si douce... »).

Emprunte-t-il son verset à Whitman ? En partie. Verset d'ailleurs assez prosaïque et tellement arbitraire que dans ces vers libres on a la surprise d'enjambements. Toujours est-il qu'il le présente comme comparable aux grognements sourds de l'estomac et des entrailles : Borborygmes ! demande-t-il en tête du recueil,

*Y en a-t-il aussi dans les organes de la pensée,
Qu'on n'entend pas, à travers l'épaisseur de la boîte crânienne ?
Du moins, voici des poèmes à leur image...*

Sans doute veut-il qu'on prenne ses litanies pour des impressions jetées, pour des impulsions, non pour une œuvre composée. On voit pourtant bien, aujourd'hui qu'on a pu faire des comparaisons, combien l'esprit demeurerait maître de cette cargaison embarquée pour l'avenir. Art de cérébralité moderne très aigue, et parfois jeu d'enfant gâté, la poésie de Larbaud vogue sous le gouvernail d'une culture vaste et attentive. Mais peu d'écrivains ont fait, comme celui-là, coïncider leur culture et leur vie : en sorte que l'âme très savante reste ouverte au réel le plus frais. Maintes choses entrent comme lumières et brises : verts de prairies (« L'ancienne gare de Cahors »), fureurs intimes (la honte d'être trop riche, dans « L'eterna volutta »), souvenirs poignants d'enfance (« Voix des servantes »), cris d'une douleur qui n'a pas de causes et que le poète aime (« Yaravi »), nostalgie des antipodes (divers poèmes), hantise des ports de l'Europe et de quelques grandes villes (« J'ai des souvenirs de villes comme on a des souvenirs d'amour »).

Dix ans après ces projections d'un cinéma à peine parlant, Morand publiera *Feuilles de température* et *Cendriers Du Monde entier*.

Voyageur encore, mais plus solitaire, Alexis Léger, dit Saint-Léger-Léger (né en 1887), haut fonctionnaire de l'État, poète de sévère subtilité et de pensée trop intime dans *Éloges* (1913), deviendra en 1923 le Saint-John Perse d'*Anabase*, obscur par la qualité rare, insolite et quasi-morte de ses objets, ainsi que par la recherche de son vocabulaire, car il descend dans les origines étymologiques comme dans des puits.

3. LE SIMULTANÉISME.

Des affamés de « nouvelletés » s'acharnaient dans le même temps à bouleverser les fondements de l'art littéraire. ce furent les chevaliers de la Simultanéité. A ceux-là, le lyrisme individuel ne suffit plus, il leur faut le lyrisme de la multitude et de l'univers, c'est-à-dire qu'ils prétendent faire parler plusieurs voix à la fois (ils oscilent manquant de politesse chez les Muses !) ou même introduire les bruits parmi les voix. Barzun et Divoire s'égarèrent dans cette erreur : le système n'est pas viable, rien ne peut sortir de lui.

Petit Nietzsche américanisé et qui poursuit en Amérique l'enseignement du Simultanéisme dont il fut l'inventeur, Henri-Martin Barzun (né en 1881) s'était révélé par *La Terre et la Trilogie*. Il semblait en 1907 vouloir continuer *La Légende des Siècles*, mais avec un réalisme prophétique qui « voyait » l'humanité livrée à la guerre et savait de quel mal il fallait sauver l'humain. C'est la *Trilogie des Forces* (1908-1914) qui a introduit dans l'œuvre le système des chants simultanés (tous les bruits du monde mêlés aux paroles de l'individuel et du collectif, de l'humain et de l'univers.), que mirent tout de suite en commun Sébastien Voirol (*Le Sacre du Printemps*), Fernand Divoire, Carlos Larronde. Plus tard, de 1920 à 1927, *L'Orphée* apportera son annonce au ^{xx}e siècle, lui enjoignant d'établir la paix du monde sur une base scientifique et légale. Ainsi le poète réveille Pythagore et Orphée pour célébrer ce que nous connaissons sous le nom d'Aristide Briand. Mais cet appel à la Société des Nations, Barzun l'orchestre : masses chorales, instruments de musique, polyphonie.

Pure utopie, on ne jouit ni du surgissement des archets ni du gonflement des sonorités, ni du développement des pensées. L'œil n'a pas le pouvoir de prendre possession complète de plusieurs textes à la fois. Une mise à la scène, alors ? Eh bien, Barzun a organisé une séance simultaniste dans une salle des Champs-Élysées, le 3 juin 1917. On se rendit compte parfaitement ce jour-là qu'il y a impossibilité de faire entendre des paroles dans le bruit des voix synthétisées. Et d'ailleurs les paroles, si on les eût distinguées, se fussent nui les unes aux autres.

Décidément cela ne se lit ni ne s'entend, cela se contemple. On avouera qu'il n'était pas utile de faire tant de bruit pour aboutir, en fin de compte, à un art aussi muet.

En Fernand Divoire, Bruxellois (né en 1883), deux hommes vivent. En effet, journaliste très quotidien (fondateur du premier « courrier littéraire » à *L'Intransigeant* en 1909), il s'est complu dans un certain hermétisme du poème, ses recueils, de la *Malédiction des Enfants* (1910) à *Orphée* (1922) et à *Itinéraire* (1928), proposent un art aigrement cérébral tout en montrant le goût du ton légendaire et le sens des mythes; son amertume presque constante ne se sépare guère d'une extrême ironie. On remarquera encore qu'en prose l'auteur de *Faut-il devenir Mage ?* est également celui de *La Stratégie littéraire*.

4. LE SYNOPTISME POLYPLAN.

Nicolas Baudouin est entré dans la jeune poésie en pleine effervescence moderniste, au temps où les écoles éphémères se multipliaient, auxquelles il ajouta la sienne. Happé par le dynamisme whitmanien et verhaerenien, il donna satisfaction à un tempérament personnel de rare force en chantant la tumultueuse vie de nos jours dans toutes les fureurs de la production industrielle et de la domination (*La Cité des Hommes*, 1914). Et il lui parut que pour enregistrer tant de puissance déchaînée à travers le monde des hectowatts et des chevaux-vapeur, ce n'était pas de trop d'un triple appareil récepteur : il inventa donc, pour répondre à son paroxysme moderniste, la technique expressive des polyplans. Cette forme à développement spatial lui parut plus apte à exprimer « le pluralisme cinématique de l'époque » que l'ancien poème linéaire. C'était vouloir, à la deuxième dimension du *Coup de Dés* mallarméen, en ajouter une troisième, celle d'une simultanéité en profondeur par l'emploi de gros plans, de surimpressions et d'autres artifices qu'on dirait empruntés à l'art du film. Les applications du système se manifestèrent avec une intensité croissante, comme celle d'un bombardement, dans *Rythmes et Chants dans le Renouveau* (1912), *Signes doubles* (1921), *L'Homme cosmogonique* (1922), *Synopses* (1925). Ce fut une belle gigue de folies typographiques. Il s'agissait de faire marcher de pair idées, sonorités, aspects sensibles des

rythmes, avec l'espoir fallacieux d'identifier cette polyphonie à la vie universelle

Beauduin, poète authentique, devait bientôt sortir de cette phase et rassembler ses émotions lyriques dans une synthèse plus intérieure. Est-ce regrettable ? L'entreprise du synoptisme polyplan avait été intéressante, y avait-il profit à continuer ces recherches de fugue visuelle ? Non, sans doute. Tout cela a déjà vieilli. Un art tout d'intelligence, cette sorte de chant graphique, cette construction par accolades, coupent la poésie de ses vraies et éternelles sources d'inspiration.

5. LE CUBISME.

Et voilà que d'autres poètes encore ont surgi pour renverser la tradition par des biais impiévus. Mais comme ils ont écrit, ceux-ci, dans le double langage de la prose et des vers, le présent chapitre, engagé sur la pente cubiste, débouche brusquement sur des œuvres importantes qui vont réclamer l'ouverture d'un chapitre nouveau où les poètes, sans cesser d'être poètes, deviendront en même temps romanciers, conteurs, voire essayistes

Certes, ce fut déjà le cas de Larbaud, celui de Duhamel et de Romans. Mais ces écrivains, si initiateurs qu'ait été leur poésie, ont édifié leur œuvre autant et plus sous la forme romanesque. Au contraire, Apollinaire, Max Jacob, Salmon, Cendrars, ou bien n'ont jamais poussé jusqu'au roman en soi, ou bien y ont marqué leur place surtout en poètes (fantaisistes, rieurs ou forcés) : de telle sorte que leur prose et leurs vers ne se peuvent présenter qu'embrassés et inséparables.

IV. — POÉSIE ET PROSE DU CUBISME

Il restait à réaliser une dernière poussée de violence et de renversement : ce fut l'affaire de l'art nègre qu'un soir Picasso découvrit devant une statuette d'ébène dans l'atelier de Matisse. L'art nègre, l'art précolombien, l'art océanien, frappèrent par la simplicité arbitraire, la déformation quasi caricaturale, la rapidité d'allusion. Des artistes étrangers installés en France tirèrent de ces exemples des raccourcis géomé-

triques, des momies rectangulaires. D'autres heureusement s'en sont inspirés pour créer, vrais sculpteurs, un ascétisme des formes; vrais architectes, des volumes saisissants de nudité; vrais peintres, en rupture avec l'habituel usé, une extrême stylisation, un abrupte expressionnisme. Et pourquoi ne pas tenir compte aussi d'une invasion sonore et des rythmes déchaînés par le jazz ? Enfin les philosophes et les savants ne s'affairèrent jamais tant autour des problèmes de l'irrationnel et de l'inconscient. C'est par conséquent dans un aspect général du moment que le Cubisme littéraire, plus spécialement poétique, s'est constitué.

Le but des cubistes littéraires a été de secouer par tous les moyens le joug de l'accoutumance, de la cohérence logique, de la connaissance raisonnable. Par eux, une fois de plus, la poésie a voulu faire surgir le neuf, l'imprévu. Pour cela, ils ont compté sur cette excentricité fantaisiste dont Charlot donna le chef-d'œuvre au cinéma, ils ont aussi imité la déformation systématique des peintres, par divers moyens : ou bien ils ont pratiqué la confiance extatique dans le rêve et dans les imaginations qui en sortent et qu'ils croient ou feignent de croire grosses de secrets sur un autre monde; ou encore ils ont mis en train la création toute cérébrale d'un univers détaché du réel, entraîné dans sa rotation par la musique des syllabes, par l'attrait de l'aventureuse recherche et de la trouvaille, au point que tout, images, mots, suggestions, se concentre en autonomie complète et roule dans les espaces poétiques au gré du hasard. De toute façon, il s'agissait d'un art qui s'engendre et vit de lui-même, sans souci du public, mais occupé plutôt des camarades de café qui sont plus ou moins de connivence : car il faut compter la fumisterie dans les ingrédients du nouveau ragoût.

Cette souveraineté d'invention dans l'irréel, ce bel air fantaisiste, cet humour mystificateur qui propose des univers retournés, des moqueries d'univers, cette distraction égarée et perdue à travers les réalités quotidiennes, qu'est-ce, sinon l'héritage d'Alfred Jarry ? Il leur avait ouvert même sa prose, du moins dans la mesure où les minima de logique, propres à la prose, pouvaient le tolérer.

Apollinaire, Max Jacob, Salmon ont amalgamé ces éléments avec le modernisme élégant de Larbaud, le modernisme colossal de Verhaeren, le futurisme de Marinetti, sans oublier

le dérèglement voulu de Rimbaud, ni l'ironie de Laforgue, ni même la romance verlainienne, car nous aurons eu peu d'écoles plus composites. Cendrais, peu après, leur a emboîté le pas, quoique en déviant dans la direction des Simultanéistes, de l'Abbaye et des Futuristes. Reverdy a gardé, quoique mêlé à ce mouvement, beaucoup d'originalité. Enfin, comme il arrive presque toujours en France, un esprit s'est trouvé là à point nommé, pour faire transition, pour tempérer et adapter : Fargue a joué ce rôle. Il a jeté un pont entre les partis pris massifs du Cubisme et les libertés individualistes de la Fantaisie.

Ce qu'il importe de garder présent à l'esprit, c'est que tous les six, Apollinaire, Jacob, Salmon, Cendrars, Reverdy et Fargue, se sont montrés supérieurs à leurs gageures, en prose comme en vers. Ils ont déboîdé abondamment le poncif qui porte leur nom et auquel d'ailleurs quatre sur cinq préexistaient. S'ils ont fait un sort au Cubisme, ce n'est pas de lui qu'ils tiennent leurs chances de durée. Ils en recevraient plutôt un handicap. Non, pas de cubisme intégral chez ces écrivains ! Personnels avant tout, parfois originaux. Et en fin de compte, essentiellement fantaisistes et spirituels.

I. APOLLINAIRE.

La vie et l'œuvre.

Wilhelm Apollinaris Kostrowitzky, dit Guillaume Apollinaire, né à Rome le 26 août 1880, d'une mère polonaise à destinée mystérieuse et d'un père que nous ne connaissons pas, est arrivé à Paris dans sa dix-neuvième année. Son enfance riche s'était déroulée sur la Côte d'Azur, il y avait fait des études assurément bruyantes ; puis son adolescence, à l'en croire, se serait fortifiée d'immenses lectures. A Paris, c'est la bohème pauvre qui l'attendait.

Il aimait voyager à pied, de vingt à vingt-cinq ans, il parcourut la Hollande, l'Allemagne rhénane, la Bavière, la Bohême, et en rapporta une âme de lointaine solitude, une rêverie de chansons et de jardins d'auberges.

Définitivement Parisien depuis 1902, il connut en 1903 André Salmon aux dernières soirées de *La Plume*, puis André Billy çà et là. De petites revues éphémères comme *Le*

Festin d'Ésope, un journalisme extrêmement dispersé, parfois même égaré, et d'ingrâtes besognes de librairie licencieuse occupaient assez peu Apollinaire pour qu'il fit consister l'essentiel de l'existence dans l'amitié nouée avec les susdits garçons et un ancien camarade d'école retrouvé, René Dupuy, enseigne de vaisseau bientôt démissionnaire, qui a laissé en littérature le nom de René Dalize. Ces jeunes gens se construisirent une vie de joyeusetés littéraires et artistiques. Ils la menèrent à peu près jusqu'à la guerre où Dalize devait être tué, et à laquelle Apollinaire ne devait pas survivre. Engagé volontaire en 1914, Guillaume frappé le 17 mars 1916 dans une plaine du Nord, deux fois trépané, ne résista pas à la grippe espagnole de 1918, qui l'enleva le 9 novembre.

Comme leur jeunesse avait erré, flâné, bavardé ! Ils s'adonnaient à la blague, à l'attrape et à la charge, mais se livraient aussi à la recherche de choses à dire et de méthodes pour les dire. La bohème autant que le goût des arts plastiques les mêlaient aux peintres. Apollinaire, par sa facilité à théoriser et son habile curiosité pour l'inédit, aussi par sa manie de mystifier, lia le sort d'une certaine poésie à celui d'une certaine peinture et avec ces forces de jeunesse aboutit, après une période de rive droite, à la conquête du quartier qui s'étend du tranquille Saint-Germain-des-Prés au bruyant Montparnasse. Si le Cubisme pictural est né de la cohabitation de l'Espagnol Picasso, du juif breton Max Jacob et du bourgeois français André Salmon, au 13 de la rue Ravignan, dans l'in vraisemblable immeuble accroché si étroitement aux pentes de Montmartre qu'il mêlait dans un imbroglio aérien tous ses étages, les déformations de Picasso et de Braque ont dû leur fortune à la propagande d'Apollinaire, Parisien plus éclectique, qui forgea ensuite la célébrité du primitif Rousseau de Plaisance, le « douanier », avant de se jeter dans la campagne pour l'art nègre et de ramener tous ces ébats à une entreprise de cubisme littéraire.

Apollinaire, dont la réputation avait commencé à *La Revue Blanche*, entra dans la seconde décennie du siècle avec un étrange bagage excentrique et savant d'où l'on s'attendait chaque jour à le voir tirer par prestidigitation une de ces primeurs dont les jeunes gens d'alors eurent tant faim. Il devait les satisfaire. Mais d'abord, finissons-en avec la chaîne

qu'il traînait, mi par nécessité, mi par affectation. Lui dont les lectures hétéroclites avaient embrassé, outre nos classiques, Laclos, Rétif et Sade, avec l'amas des romans populaires, des récits américains d'aventures, des histoires de chevalerie et, bien entendu, des grammaires, il s'était fait dépisteur de raretés érotiques, ce qui le conduisit à connaître dans les coins *L'Enfer de la Bibliothèque Nationale*, dont il a dressé le répertoire en compagnie de Fernand Fleuret et de Louis Perceau (1913), ainsi qu'à répandre maints racontars grecs de la basse époque et tout un alexandrinisme dont la trace reste marquée dans ses romans.

Il a touché à tout, avec un mélange d'avidité, d'impuissance et de hâte négligée. Il a mis des légendes, qui modernisent celles des poètes du Moyen Age, aux bois animaliers de Dufy : c'est *Le Bestiaire d'Orphée* (1900). Il a composé de l'imagerie purement moyen-âgeuse dans *L'Enchanteur pourrissant* (1909) et devait plus tard confectionner un roman rabelaisien et ubuesque, *Le Poète assassiné* (1916), puis, sous le titre de *La femme assise* (1920), un indigeste pot-pourri de chroniques, de récits inachevés, d'impressions et d'anecdotes; pseudo-roman sans suite et dépourvu d'observation, mais dont ses admirateurs devraient extraire un florilège de souvenirs d'Allemagne, d'Italie, de Bosnie, de Montparnasse. Sa meilleure prose romanesque se dénène dans les nouvelles de *L'Hérésiarque et Cie* (1910), une invention d'horreur macabre et de sadisme obtient là quelques réussites. Les dévots de Villiers, de Schwob et de Jarry, les inscriront à la suite, très à la suite... Au théâtre, une propagande inattendue pour la repopulation a pris la forme de la dérision plus que de l'humour dans ces deux actes d'un Jarry sans verve, *Les Mamelles de Tirésias* (1917). Apollinaire se forçait. Laissé librement à son naturel, qui était de parfaite « gentillesse » — aux deux sens du terme —, sans doute aurait-il écrit des chroniques d'une simplicité lumineuse comme celles que groupe *Le Flamour des deux Rives* (1918), petit livre grâce auquel les rêveurs perdus dans Paris peuvent encore se sentir accompagnés de l'ombre de Nerval.

Le poète.

Le poète l'emporte de beaucoup sur le prosateur. Il partage avec le prosateur ses sources livresques et, entre toutes, celle d'Alfred Jarry; elles contrarient les sources vivantes qui ont coulé d'Allemagne et du Nord. Mais enfin son cœur de celles-ci, son habileté de celles-là, ont tiré une fraîcheur. La plus importante coulait de Villon Rythmes, tournants brefs, paroles mêmes de Villon s'entremêlent à la chanson populaire et à la confidence de ton quelquefois marotique, plus souvent verlainien. La synthèse arrive à être poignante dans quelques strophes de la « Chanson du Mal-Aimé » d'*Alcools*; elle le sera encore dans « C'est Lou qu'on la nommait » de *Calligrammes*. De Claudel aussi Apollinaire a subi l'influence, quoi qu'il dît; il lui doit cette coïncidence si magnifique chez celui-là, fugace et sommaire chez celui-ci, entre le globe terrestre et la catholicité. Et comme Claudel encore, il est entré dans l'espace interplanétaire, mais plutôt avec la mélancolie sentimentale de Laforgue (« Voie lactée ô sœur lumineuse » du « Mal-Aimé »), plus rarement avec une fureur quasi rimbaldienne (à la fin de l'obscur « Vendémiaire » d'*Alcools*). Et puis, naturellement, recommence de retentir comme partout où la poésie française moderne traverse des heures épiques, l'éternelle voix d'Hugo : notamment dans *Calligrammes*, lorsque la tranchée guerrière lance son appel d'amour et de mort aux jeunes hommes ou quand le poète, pour souffrir, s'adjoint les cœurs des soldats morts à ses côtés.

Ce poète est excellent quand il reste simple et sincère, il ne l'a jamais été davantage qu'en disant son tourment de prisonnier à la Santé (*Alcools*), où l'avait envoyé un juge d'instruction chargé d'une absurde histoire (1) : on entend alors les « ingénus sanglots » qui ont frappé Henry Dérieux (*La Poésie française contemporaine*, 1925) et qui alternent avec les « trouvailles savantes ». Excellent, il l'est encore, quand sa peine prend la tangente de la fantaisie, comme celle de Derème, celle de Pellerin (« Le Pont Mirabeau », « Marie ») ou qu'elle se jette dans la pure drôlerie (« La Synagogue »). Certains distiques ou tercets du « Voyageur », des « Col-

(1) Cf. André BILLY, « Apollinaire vivant », dans *Intimités littéraires*.

chiques », des « Cois de chasse » ne devraient pas mourir. La « Chanson du Mal-Aimé » presque entière, « La maison des morts », « Rosemonde », « Rhénanes » dans *Alcools*, pour ne citer que ces pièces et celles nommées ci-dessus, sont belles et précieuses, ainsi que, dans *Calligrammes*, « Le jet d'eau », « La jolie rousse », « L'Adieu » et ce « Il y a », déchirant, parce que c'est une rêverie de guerre dont les pensées soudaines courent à travers le monde et sur les mers, puis volent à la femme aimée

Comme Villon, comme Heine, comme beaucoup de modernes, Apollinaire est un poète du souvenir; ses amis, de rares amours, le dernier plus durable et qui s'était fixé en mariage, des passages en pays étrangers, lui fournissaient quelques-uns de ses sortilèges. Des accords bien plaqués accompagnent aussi telle pensée pour la France servie en chevalier d'autrefois, pour Paris charnellement chéri, ou pour le Ciel, car Apollinaire s'affirme catholique, quoique oublieux et plein de respect humain; il a été de la religion de Baudelaire, de Verlaine et de Max Jacob converti. Romantique, étreint et possédé par le mal de l'absolu chimérique, il a exprimé son tourment sous une forme légendaire, par exemple avec l'extravagance à peine macabre, délicieusement triste, tendre et noble de la « Maison des Morts ». Dans ce ton, il va parfois, à travers de brusques ruptures de pensée ou de sentiment, jusqu'à la plongée d'un regret éperdu (« Les cloches » d'*Alcools*, « Liens » de *Calligrammes*). Un secret malheur, une ardente souffrance brûlait le cœur d'Apollinaire, comme l'atteste tragiquement « Tristesse d'une étoile » dans *Calligrammes* : l'étoile qu'était devenu un trou d'éclat d'obus à la tête, une étoile de sang...

Ce qui diminue hélas ! Apollinaire, c'est un peu le caractère composite de sa poésie, c'est aussi son acharnement à étendre les ailes d'une inspiration qui manquait de puissance imaginative par une méthode arbitraire où se satisfaisait du même coup sa prévention moderniste et qui lui assura d'ailleurs sa prompte célébrité. Depuis 1911 il fréquentait les futuristes italiens, et il publia même à Milan un manifeste en l'honneur de Marinetti, *L'Antitradition futuriste* (1913). Il y renversait les dernières barrières opposées à la liberté absolue. Le Cubisme pictural et l'art nègre firent le reste, de concert avec les images rapides du cinéma, les moments saisis comme au vol, tous

soins de liaison logique laissés au spectateur. Est-ce que l'invite n'était pas claire à saisir n'importe quelle figure des choses, et à l'insérer dans une série verbale improvisée, en imitation (toute superficielle évidemment) de Rimbaud et de ses éclairs? Apollinaire combina ces tentations avec l'expérience de Valéry Larbaud, et pensa pouvoir satisfaire son prurit de modernité. Il s'est expliqué là-dessus non sans ambages dans un article du *Mercury de France* publié un mois après sa mort, le 1^{er} décembre 1918, « L'esprit nouveau », véritable Déclaration des Droits de la Découverte, ensemble de principes qu'il défendit et illustra de 1912 à 1914 aux *Soirées de Paris*, revue d'élégance et de chic littéraire, en avant de la mode, fondée avec Dalize, Billy, Salmon et le journaliste de grand reportage André Tudesq, c'était la doctrine du Cubisme littéraire. Elle suivait de loin sa pratique, laquelle était apparue très consciente dès le premier poème d'*Alcools*, « Zone ». Il faut reconnaître que le cubisme d'Apollinaire, alternant d'ailleurs constamment avec ses contraires, est resté modéré, tellement l'ont tempéré tantôt l'humour, tantôt l'espèglerie.

On distingue généralement deux périodes dans sa carrière : celle d'*Alcools* (1898-1913), qui serait romantique et symboliste, et celle de *Calligrammes* (1913-1916), cubiste. Or, franchement, le second recueil ne contient guère plus de cubisme que le premier. Qu'est-ce que ses poèmes-promenades? Des flâneries dans la ville, propices à une association d'idées extrêmement lâche, qui va du réel au demi-réel, par delà le possible, et qui retombe au trop réel. Qu'est-ce que ses poèmes-conversations? Un choix de phrases pîchées par la fantaisie blagueuse dans le désordre d'un entretien d'amis, généralement au café, et assemblées pour intriguer le lecteur, pour essayer de le mystifier : c'est de la poésie parlée, c'est du bout à bout. Ce sont des jeux.

Calligrammes ne se distingue guère d'*Alcools* que par une part de matière nouvelle — quelques poèmes de guerre — et par la disposition typographique qui donne son nom au volume, puisque les lignes de vers imitent la forme des objets évoqués, montre, mandoline, jet d'eau, etc..., en quoi Apollinaire avait pour lo ntaïns précurseurs des poètes de l'âge alexandrin. Rien ne pouvait faire moins de mal à personne. Le canonnier Kostrowitzky, s'ennuyant entre ses

combats, dessinait des calligrammes comme il aurait taillé des cendriers dans les cuivres d'obus.

Au fond, la poésie d'Apollinaire existe dans la mesure même où elle échappe au Cubisme, dont il a tenté l'aventure comme l'y invitaient un certain raffinement de mauvais goût et cette culture de l'obscurité qui met un veto de lecture sur trop de poèmes, cela dès *Alcools* (« Merlin et la vieille femme », « Lul de Faltenin », « Le brasier », « Un soir », « Les fiançailles »...) La volonté perverse s'y fait jour. Voilà le rictus dans le visage d'Apollinaire. Voilà son besoin d'abîmer et de détruire. Voilà sa rébellion. C'est malheureusement elle qui a travaillé à la Révolution poétique, et donc beaucoup plus par action externe que par approfondissement intime.

L'influence.

Les charmes incontestables d'*Alcools* et de *Calligrammes* ont servi, en effet, et servent encore par leur prestige des théories et des pratiques qui les nient. Les successeurs de ce poète se sont trop souvenus de ses paradoxes de café, trop aussi de ses négations. Il encouragea le pur caprice ou la naïveté provocante. Sa liberté extrême à l'égard non seulement des mètres mais des rythmes finissait par s'opposer à la formation d'un style. A force de pratiquer la poésie à surprises et à explosions, il invitait à la simulation du désordre, au désordre réel. Enfin un snobisme ahuri s'empare trop facilement de pareils exemples. N'a-t-on pas inventé des motifs profonds à sa suppression de toute ponctuation ? Or le poète craignait tout simplement la redoutable diction des comédiens et voulait imposer, conseiller en tout cas, la récitation monotone qu'il affectionnait.

N'empêche qu'en vingt ans une conception va se former de la jeune poésie moderniste et que la propagande d'Apollinaire, appuyée sur la contribution de son œuvre au Cubisme, y prendra large part. Ce sera un poncif assez simple et brutal : plus de sujet poétique ; tout sujet bon, et toute absence de sujet ; plus de distinction des tons, le même poème sera grave et bouffon ; découpage des personnages et des scènes à l'emporte-pièce, notations immédiates et sans apprêt, brusques ellipses évanescentes, enfin l'humour de rigueur, parce qu'il faut se défendre contre l'absurde malignité de la vie...

2. MAX JACOB.

L. 1^{re}.

Ami de Picasso à vingt-cinq ans, c'est de lui que Max Jacob apprit qu'il était « grand poète », et avec lui qu'il rencontra dans les bars Guillaume Apollinaire, dans les ateliers André Salmon. Une alerte bohème de rive droite entraîna les trois amis, ardents chevaliers de l'art moderne, auxquels se joignirent sans tarder Van Dongen et Mac-Orlan. La bande aurait eu tort d'arborer pour devise une de ses scies nocturnes : A bas Laforgue, Vive Rimbaud ! Mais pourquoi pas : Vive Jarry ?

Né à Quimper le 11 juillet 1876 d'une famille de petits antiquaires juifs, Max Jacob, après de bonnes études secondaires, vint à Paris pour y prendre une filière administrative. Projet chimérique. En réalité, il y a été employé de commerce, balayeur de magasin, secrétaire, bonne d'enfant (du moins l'a-t-il dit), peintre et critique d'art, enfin poète et romancier. L'amitié de Picasso lui fit choisir son gîte rue Ravignan, à six numéros de chez lui. Plus tard, la guerre survenue, il a habité rue Gabrielle : ne voulant pas se séparer du Sacré-Cœur, dont il avait besoin pour ses prières de l'aube. C'est dans sa chambre capharnaüm de la rue Ravignan qu'une apparition du Christ sur un mur le convertit (dans l'après-midi du 22 septembre 1909). Il l'affirme, sans préciser dans quel état il se trouvait pour prendre conscience de l'événement, et l'un de ses propres poèmes a crié dans la suite : « L'écrivain fut un imposteur »... Toujours est-il que l'Église le fit attendre plus de cinq ans ; le 18 février 1915 seulement, elle le laissa baptiser par les bons offices du couvent de Notre-Dame de Sion. Ses mœurs artistes de Montmartre revivent en traits amusants et flegmatiques dans *La Négresse du Sacré-Cœur* d'André Salmon, elles s'affrontent avec ses sentiments chrétiens de néophyte dans *La Défense de Tartufe*, « extases, remords, visions, prières, poèmes et méditations d'un juif converti » (1919). Au lendemain de la guerre, Jacob ira occuper un petit logement à l'ombre d'un monastère en ruines, ayant son couvert chez le curé du village, à Saint-Benoît-sur-Loire. Retraite de sept années

(1921-1928), coupée d'apparitions à Paris, où tout de même il faut venir soigner ses intérêts de carrière. Max est retourné s'y enfermer quand a éclaté la guerre nouvelle, et c'est là que les Allemands sont allés le chercher en 1944 pour l'interner au camp de Drancy, où il a succombé le 5 mars.

Le poète.

Max Jacob écrivait poèmes et contes depuis toujours. En 1908, un éditeur juif parut, qui l'obligea à composer l'histoire de *Saint Matorel*, lequel saint n'est que Jacob lui-même, pauvre employé de commerce, peint sur un fond de mysticité et de moquerie tendrement blasphématoire. Il entre alors dans la réputation littéraire au son des échos de *L'Ir-transigeant* et des voix de quelques salons qu'il se mit à fréquenter, en prenant d'ailleurs soin d'intéresser les belles dames, pour six francs chacune, au sort d'un récent petit volume imprimé à son compte.

La nature de Max Jacob mêle de façon cocasse et savoureuse la gaité forcée avec les sursauts sincères du pécheur repentant, le souvenir du Quimper natal avec le goût du bizarre et la fréquentation de l'Apocalypse. Les plus hautes lectures classiques voisinent dans sa mémoire avec le fantasme d'Hoffmann et le symbolisme d'Alfred Jarry. Il prétend s'être enchanté, en outre, de *Fantomas* en compagnie d'Apollinaire, dans une ambiance d'art nègre à la mode, lui qui naquit avec de beaux dons, qui avait l'âme sensible et la pensée assez étendue, trop amie tout de même du coq-à-l'âne. Sa gamme allait en effet de la puissance biblique à la simplicité franciscaine, de l'effervescence mystique au bon sens. Mais l'art nègre et les exemples d'Apollinaire, l'héritage d'Ubu et les impulsions d'une excentricité naturelle, voilà des invitations à la corde raide. Jacob y a mal gardé l'équilibre. Frappé d'une sorte d'impuissance presque au départ de tant d'élans, peut-être par sa double nature celte et juive, il semble avoir voulu se donner le change à lui-même, il s'est donc livré à un trémoussement, il a pris coutume de parodier, puis de gambader autour de ses parodies. Le type de poème pochette-surprise, que Jacob doit à Apollinaire, qui le devait à la déformation cubiste du Symbolisme, lui va donc comme un gant. Il insère froidement

dans ses lignes inégales les faits du jour, la réclame lumineuse qui lui frappe les yeux à l'instant, son frère fonctionnaire en Afrique à qui il pense par hasard. Parfois l'incohérence est totale, elle annoncerait la dictée inconsciente du Surréalisme, si l'on n'était sûr de la lucidité ironique de Jacob et si l'on ne voulait faire crédit à la sincérité surréaliste. Certes, cette poésie charentonesque est allée jusqu'à la mystification. Mais elle est douloureuse, la douleur se sent et lui vaut notre pitié émue.

Poète-né, Jacob use davantage encore qu'Apollinaire de cette chanson populaire qui a constamment rafraîchi de sa rosée notre poésie moderne. Comme ses chants bretons de *La Côte* (1913) sont prestes, malicieux, pittoresques avertisseurs de malheur ! Et lui aussi, réussit dans le simple et dans l'émouvant. Rappelons-je la « Visitation » dans *La Défense de Tartufe* (1919), où il fait de la Vierge une petite fille de la campagne et d'Élisabeth une Bretonne de Bénodet ? ou, dans la seconde partie du même recueil, son dialogue avec le Christ, qui se termine sur ces mots poignants : « Oh, Seigneur, toute ma vie » ? Les beaux poèmes chrétiens ne manquent pas dans l'œuvre de Max Jacob. la « Méditation sur la mort », les « Litanies de la Sainte Vierge », « Établissement d'une communauté au Brésil », dans le *Laboratoire central* (1922). Je sais une « Crucifixion », une « Chanson de mendiant », où Max Jacob a retrouvé, comme pas mal d'autres fois, une bonhomie de grande allure, sœur du Moyen Âge religieux, à travers toutes sortes de modernités drôles, jolies, exquises. Aussi, quel spectacle navrant, le contraste que font avec ces pièces d'autres pièces sans rime ni raison, comme il y en a tant ! Celles-ci ressemblent à des plaisanteries refroidies, depuis les vers de complainte mêlés au récit dans *Les Œuvres mystiques et burlesques de Frère Matorel* (1911) jusqu'aux jeux de mots et jeux de sons, images affolées et gaillardises de chambrée, dans *Les Pénitents en maillots roses* (1925). Pourquoi ce triste pied de nez au lecteur ?

Le prosateur.

Si le « Laboratoire » est « Central » pour les vers de Jacob, *Le Cornet à dés*, écrit entre 1904 et 1910, publié en 1918, ne l'est pas moins pour sa prose d'artiste. Les dés se heurtent,

sautent en l'air, marquent les points les plus inattendus. Ils n'abolissent pas le hasard, c'est acquis; mais le poète astrologue s'accommode de leurs décisions. Le lecteur retrouvera dans ce recueil de poèmes en prose l'autobiographie mi-farceuse mi-poétique déjà présentée par saint Matorel, écartelée ici entre l'art le plus délicat et le roman-feuilleton le plus sans souci. Il y retrouvera maintes choses. C'est le triomphe du pot-pourri dans l'arrangement du livre et jusqu'au cœur des proses. Jacob y a d'ailleurs risqué des jugements péremptoires, arbitraires et de loufoquerie simulée : mes poèmes en prose, explique-t-il à peu près, ont ceci de particulier que le sujet n'y a pas d'importance, « on n'y est préoccupé que du poème lui-même, c'est-à-dire de l'accord des mots, des images et de leur appel mutuel et constant »... Conforme à un des dogmes du Cubisme le plus orthodoxe D'ailleurs, Jacob s'est montré plus hardi en théorie qu'en fait. Le livre compense les analogies parodiques, les allitérations calembours et tout son carnaval poétique par de charmantes idées et de frappantes visions.

Et Max Jacob — qui l'eût dit ? — s'est embarqué un jour dans d'authentiques romans. Il y a fait souffler à pleines voiles une verve facile mais abondante. Son originalité consiste à révéler les caractères par des espèces de monologues. Il fait parler les gens qui ainsi se peignent eux-mêmes. Sans doute avait-il gardé de la boutique paternelle un goût du bazar humain. Quelle galerie, quel défilé ! Henry Monnier serait-il, sans qu'il l'avoue, son maître ? Les malades d'hôpital nous touchent dans *Le Roi de Béotie* (1921), les petites gens de Paris, pris rue Lepic, rue des Abbesses, le long desquelles la jeunesse de l'auteur avait tant flâné, écoutant, dévisageant, devinant et notant, grouillent dans *Le Cabinet noir* (1922), recueil de lettres impayables, pastiches et commentaires sur les mœurs tout-petit-bourgeoises. De même esprit sont *Le Terrain Bouchaballe* (1923), histoire d'héritage héroï-comique, et *Filibuth ou la Montre en or* (1923), qui passe pour une parodie du roman policier. Toute une humanité est mise en circulation d'un coup de pouce caricatural mais finalement attendri, et la voilà qui se précipite comme limaille à l'aimant. L'aimant est un style franc, solide, bouffon, qui pénètre joyeusement les secrets, avec un art approfondi du distinguo. Ce Jacob-là se situe entre Mau-

rice Beaubourg et le Jules Romains populiste. Faut-il tenir à part *L'Homme de Chair et l'Homme reflet* (1924), fresque de l'après-guerre ? J'y note, d'après M. René La'ou, « la décoration des âmes accomplie à travers une histoire sinieuse » et « le fourmillement du récit ordonné selon les rythmes d'un film psychologique ». Mais je renonce à y saluer la maîtrise « d'un réalisme transfiguré, éclairé de l'intérieur par un poète-romancier » (*Histoire de la Littérature contemporaine*).

L'Influence.

Jacob a entraîné derrière lui un disciple direct, unique membre de l'école qu'il avait fondée sous le nom de *Druidisme* : Louis de Gonzague Frick, énigmatique, rare et précieux comme ses *Trèfles à quatre feuilles* (1915), parisien né en 1883, dandy légendaire, fondateur à son tour d'une école poétique, *Le Lunain* (du nom d'une rue qu'il habita), où s'est apprise une érudition plus qu'à demi mystificatrice; les recueils de vers qui s'intitulent *Délices de Mars* (1916), *Girandes* (1919), *Vibonnes* (1932) accumulent avec une cocasserie gaie des vocables tirés de loin, étrangers, éclatants, panachés, désarmants.. Au reste, Jacob, par son jeu du péché et de la contrition, par son autre jeu de la simplicité et du raffinement, a transmis son fluide à de nombreux poètes contemporains. Enfin, créateur amusé, drolatique, grave et hurluberlu de personnages romanesques, il a fait rayonner ses tours d'illusionniste tout autour de lui dans le roman.

3. ANDRÉ SALMON.

Celui-ci n'a pas eu le profit de ses dons et de son travail. S'il avait publié tels poèmes, tels romans, tels contes avec seulement cinq ou six ans de retard, la publicité littéraire en plein essor aurait soulevé son œuvre et l'aurait portée au pinacle. En vers comme en prose, il a été le chroniqueur de nos surexcitations et de nos aboulies. Il a guetté pour en tirer motifs de littérature tout ce que virent alors naître, courir, pétarader, les climats de France et d'ailleurs. Et sa personnalité s'est intéressée à trop de spectacles divers pour refuser aucun moyen d'expression; il ne dédaigna même pas le journalisme.

De père champenois, de mère cambrésienne, André Salmon est né à Paris le 4 octobre 1881. Un séjour en Russie l'a marqué; stagiaire à la chancellerie de notre ambassade à Moscou, il est revenu de là-bas en 1903. Alors, Montmartre et les journaux l'ont pris.

En poésie, Salmon débuta sur le mode de Fort et de Klingsor, qui voisinait avec un mode plus symboliste à *La Phalange* dont il fut secrétaire de rédaction. Cependant *Les Féeries* (1907) et *Le Calumet* (1910) contiennent des poèmes assez personnels : certaines minutes de bar ou des fins de festin sous la lune. Mais déjà il prenait des notes en vue de quelque chronique des mœurs; et devenu journaliste, il le restait dans sa poésie. La révolution russe étant survenue, comment Salmon ne lui aurait-il pas ouvert son art sans prétendre le moindrement juger le phénomène? *Prikaz* parut en 1919, et l'on eût dit tout d'abord une manière de reportage en vers libre et aussi une broderie populaire de moujik. C'est, à la vérité, une tentative de cubisme cinématographique transposée en poème avec le parti pris de rendre compte d'une instabilité de fantasmagorie. Dans *L'Age de l'Humanité* (1922), le reporter poétique a étendu son domaine à toute l'époque menacée de terreurs collectives. Le cinéma, l'Armée du Salut, la peste, les trois cent mille chanteurs de la manifestation Jaurès au Trocadéro, le rêve nostalgique de la belle capitaliste, fille juive surgissant en auto dans le ghetto parisien pour la fête du Sabbat, autant d'images dont le clair-obscur hésite entre l'espoir et le désespoir.

Réserves faites sur un art amphibie, le vers-librisme cubiste ne voulant pas perdre le contact avec les disciplines formelles du passé (rimes, césures, voire alexandrins s'en allant deux par deux), la poésie lugubre et narquoise de ces visions d'aujourd'hui, leurs coups de clairon, leurs prises de vue, leurs pitiés et leurs sarcasmes ne manqueront pas de laisser dans la mémoire une obsession de grandeur barbare. Et Salmon aura travaillé plus que personne à affranchir la poésie des routines amoureuses en lui faisant épouser le complexe tourment moderne.

Comme pour se reposer d'émotions trop violentes, il a suivi également le filon fantaisiste et charmant de *Peindre* (1922), où les figures des grands peintres de tous les temps alternent avec celles des peintres contemporains et de leurs amis sur

un fond de souvenirs et dans une lumière de jeune espérance : ô patries tirées du néant, ô rue des Abbesses, ô rue Ravignan !

Salmon chantait ses admirations et ses amitiés en marge de la longue action menée pour la victoire du nouvel art qui avait réagi contre l'extrême réussite impressionniste, sous l'influence mélangée d'Ingres et de Cézanne, du Greco et de Picasso. Ses livres de critique, *La jeune Peinture française* (1912), *La jeune Sculpture française* (1918), *L'Art vivant* (1920), *Propos d'Atelier* (1921) resteront comme autant de documents et de confessions sans lesquelles se comprendrait mal la figure exacte de notre âge.

Un des traits littéraires de Salmon atteste l'artiste : c'est sa prestesse à abréger la continuité superficielle, qui s'exprime en verbe banal et flottant, pour mieux sauvegarder la continuité intérieure et ses soubresauts. On trouve ce trait chez le poète, chez le critique et chez le romancier.

Romancier, Salmon procède par scènes-tableaux bien découpés ; pour peindre ses personnages, il nous les fait passer sous les yeux, intermittents et expressifs, et il use de la brusque allusion.

Il a commencé par donner, sous le titre de *Tendres Canailles* (1913), une monographie d'un carrefour de Paris, la Buci, dont les bars attiraient alors un peuple de déclassés et d'inclassables, d'échappés de bagné, de bricoleurs et de filles ; seulement ce peuple campait dans de vieilles maisons séculaires et l'emportait sur la canaille napolitaine elle-même, au dire du narrateur, par toute une vieille finesse française qui arrivait à l'ennoblir. Et pourquoi tendres, ces canailles ? Parce que ces messieurs et dames, bien qu'enclins aux pires exploits, se révélaient bardés de préjugés sentimentaux. *Monstres choisis* (1917), recueil de contes et nouvelles, se classe dans la suite naturelle de ce premier roman : c'est encore collection de types rares. Salmon l'a continuée dans *Mœurs de la Famille Poiré* (1918), petits bourgeois et artistes de la rue de la Gaîté ; dans *La Nègresse du Sacré-Cœur* (1920), reliques de l'illusion nostalgique sur les hauteurs de Montmartre, cité des artistes et des hors-la-norme.

Ayant fait deux ans de guerre, ayant vécu tout 1915 dans le rang, Salmon publia en 1916 ses notes de campagne et elles sont très significatives de sa tournure d'esprit. Il a cherché

le sens des gestes et des faits. Des pages comme celles sur le Seivice (« Il y a la Patrie, mais il y a aussi le Service »), ou celles qui raillent les poètes et leur « Diane dans les tranchées » (dans la réalité, c'est un « Au jus » qui sonnait le réveil) évoquent avec une admirable vérité l'armée de la « belle ouvrage », l'armée d'artisans, d'hommes de métier, d'ouvriers amoureux du bon outil, que l'auteur avait connue, aimée, et qui l'a détourné, comme il dit, des grandes fresques guerrières.

Au goût pour les monstres intéressants, à l'observation pénétrante et réaliste, ajoutant le piment d'une imagination fantastique, où flotte quelque hantise de Villiers de L'Isle-Adam et de Jean Lorrain, plusieurs fois Salmon s'est laissé aller, pour conter ses histoires, à une pente de rêve qui lui fait perdre contact avec vous et moi. Il en résulte des livres comme *Le Manuscrit trouvé dans un Chapeau* (1918), poème en prose où le Cubisme se précise en suiveur excentrique et pervers du Symbolisme, ou comme *L'Amant des Amazones* (1921), biographie fantasque d'un aventurier revenu dix fois d'Amérique, voyageur malgré lui et poète sans le savoir; Salmon a répandu sur ce faux exotisme les senteurs du goudron et du sel, mais aussi le parfum reconnaissable d'Edgar Poe.

Ses autres romans ne sont guère que des recommencements ou des suites, sauf *L'Entrepreneur d'Illuminations* (1921), tourbillon de personnages en folie. Ce livre là met en rébellion toutes les sensualités que savent dissimuler les calmes façades des petites villes; le réalisme social s'y laisse pénétrer d'un sens très fin du hasard et des obscures fatalités, et il dégage, comme fumées de sorcières autour d'humains désaxés, satyres imprévus et assassins malgré eux, une poésie que je ne sais quel sabbat pourtant bien moderne inspire diaboliquement.

4. CENDRARS.

Voici une brutalité qui n'est plus française. Comme elle se jette sur le monde réel ! Du monde cubiste, elle garde pourtant le goût d'une déformation suggestive et d'un certain secret d'initié.

Né en 1887, Suisse romand d'origine, engagé dans l'armée française en 1916, Blaise Cendrars a vécu une grande partie de son œuvre. A qui est curieux de sa biographie, disons de

lire son *Plan de l'Aiguille*, et ses *Confessions de Dan Yack* (1929). Ce vagabond volontaire au rictus américanisé et dur, cet hystérique du modernisme, a écrit des poèmes de circonstance : *Prose du Transsibérien* (1913), *Le Panama ou les Aventures de mes sept Oncles* (1918), repris dans *Du Monde entier* (1919), avec *Pâques à New-York*. Romancier, il a conté des destins d'aventuriers et d'excentriques qui se déroulent dans des décors de catastrophe : *L'Or* (1925), histoire du général Suter, riche propriétaire californien qu'une mine découvre dans sa terre ruina; *Moravagine* (1926), chapelet d'aventures courues par un descendant des anciens rois de Hongrie, épileptique, mystique et sadique; *Rhum* (1930), série des exploits de Jean Galmot. Moraliste, Cendrars a rassemblé des souvenirs dans *L'Éloge de la Vie dangereuse* (1926), des idées dans *Aujourd'hui* (1931). Mais ici ou là, il improvise, avec d'ailleurs une habileté audacieuse à plonger dans le tourbillon mondial d'après-guerre pour retirer de ses fonds tantôt une tête d'éternel être humain que les mécaniques modernes ont mutilée, tantôt une nouveauté naïve. Même quand un besoin aigu de l'élémentaire le jette à travers forêts et océans, montagnes et déserts, son sens du tragique lui fait toujours peindre un univers qui inquiète, toute une mise de l'univers en toboggan de foire, d'une foire qui serait la dernière des foires, et condamnée à finir dans un immense incendie. *L'Or*, ce témoignage saisissant sur la fureur instable et sauvage propre à notre époque et au Nouveau Continent, semble ne faire que transférer au compte de l'humanité le *J'ai tué*, le *J'ai soigné*, expérience personnelle des abîmes de la guerre, où Cendrars a laissé un bras.

Cendrars, qui est l'auteur d'une *Anthologie nègre* (1922), a donné à sa prose heurtée comme à ses vers libres un air superstitieux et idolâtre, leur a imprimé un mouvement tantôt précipité de fureur émeutière, tantôt lent de dérive des derniers jours du monde. Il laissera un curieux stock d'images. Lui seul peut découvrir que les tramways électriques qui grimpent l'avenue ressemblent à des singes hurlleurs se tenant par la queue. Mais hélas, lui seul aussi peut écrire : « Quand je me laisse aller à mes instincts de destruction, je trouve le triangle d'une solution métaphysique »... C'est qu'au point de rencontre de l'avion, de la radio, du cinéma et de tous les engins de destruction, la tête lui tourne,

à ce garçon; il se répand alors en d'étranges vanteries intellectuelles. Avec cela, fort pressé, il ne regarde pas au détail.

Le tohu-bohu de ses romans, écrits pour un large public, offre le kaléidoscope d'un certain aspect, très extérieur, de notre âge, l'assez moine litanie de ses poèmes fait surgir les faits bruts, côte à côte, comme les aibies qui défilent à la portière, sans prolongement dans l'intimité spirituelle, inassimilés par conséquent, inertes et lourds. Contact trop simpliste avec le réel, contact tragique, mais qui lasse, écrase, endort. D'autant plus que le vers employé, le vers-prose, qui enrobe chaque sensation tout d'une pièce, sans fusions ni liaisons ni flexions, assemble de quoi faire des êtres vivants, mais ne donne jamais la vie. Poésie dit création. Un tel art ne crée pas, il enregistre.

5. PIERRE REVERDY.

C'est en ce poète (né en 1889) que le Cubisme offre sa plus réglementaire lanterne magique des sensations et des images détachées de toute signification suivie, jetées sur la table rase; il manie mieux que personne, conformément au credo commun, ses verres et lentilles de *Risques et Périls* (1930) aussi bien que des autres recueils où vibre la vie incohérente. Et cependant, poursuivant sa chasse au furtif, il ouvre les apparences, assez profondément parfois pour en saisir une intimité mystérieuse qui rappelle Verlaine. Comme lui, Reverdy, sous son allure ingénue, est fort roublard; comme lui, il cherche à faire crier l'émotion, débarrassée des développements et tirades : et c'est une émotion assez tragique, émotion d'âme serrée dans la prison des villes modernes. Mais quel degré exact de sincérité attribuer à sa prétention d'atteindre une essence des choses dans cette région étrange qu'il a faite sienne, peu accessible, entre l'aspect extérieur du monde et tous les affleurements de l'inconnu ?

6. L.-P. FARGUE.

Visions de kaléidoscope, notations juxtaposées, déformations cubistes, Léon-Paul Fargue est leur homme; et tout comme Cendrars lui-même, il use du vers-prose autant que du vers libre, c'est entendu. Mais tout d'abord, comme

Jacob, comme Salmon, comme Cendrars, il a accepté de se faire, en prose, complice du public. Et puis, qu'il écrive en prose ou en vers, l'intelligence, malgré tout, dirige son art, choisit ses images, oriente ses allusions.

Sensationnisme, futurisme, hermétisme... très peu pour lui. Vieil enfant de Paris (1878-1947), L.-P. Fargue est resté de bonne race jusque dans les rêves qu'il a inventés ou les cauchemars qu'il a subis. Son œuvre est à l'égard de la vie une critique humoristique.

L'auteur de *Tancrède* (1911), de *Poèmes* (1912), de *Sous la Lampe* (1929) se plie et replie en confessions minutieuses. Poète verlainien, ébriolé d'émotions, frissonnant de souvenirs, traversé de fantômes de villes et d'effluves de la nature, mondain et précieux, il a toutes les curiosités modernes et les complications d'un savoir d'artiste. Poète ubuesque parfois, il ouvre en nouveau Laforgue des perspectives cosmiques et supra-naturelles. Lyrique et rayonnant comme un petit-fils de Banville, voluptueux et triste baudelairien, mais ironique avec hauteur, on entendra toujours dans sa voix le causeur spirituel.

Qu'on le regarde, prosateur, dans sa « littérature de Paris » dont l'ascendance remonte, par Apollinaire peut-être, à Gérard de Nerval et jusqu'à Rétif de la Bretonne : *Le Piéton de Paris* dira en 1939 une gratitude mélancolique pour la société que les années ont détruite, pour un type de femme disparu, pour quelques images (quais, Montparnasse, Muséum) et quelques types (l'Américain, le bouquiniste, le voyou), pour les poètes dont la ville reste imprégnée. Fargue y ajoute sa fantaisie cordiale, la verve de son attendrissement... Le joli bijou de livre ! Le bel article de Paris !

Littérature d'almanach, et par là romantique encore : éphémérides, notes sur table de nuit. Nulle construction et certainement incapacité de construire. *Pour la Musique*, ce titre d'un des recueils de Fargue (1913) devrait intituler toute l'œuvre, faite de trouvailles de perles, brillante de gouttes bien distillées.

VI

ROMANCIERS NOUVEAUX

I. — CLIMAT DE JEU

I. LE ROMAN D'ART.

Le temps allait venir où le couturier Paul Poiret métamorphoserait les Parisiennes en sultanes et les étalages de luxe en jardins sur l'Oronte. Au printemps de 1909, Serge de Diaghileff commença d'organiser ses expositions, ses concerts, ses danses, et les Ballets russes ont tourné dans des décors d'extravagance féérique. Par quel miracle cette révélation asiatique garda-t-elle, malgré quelques lueurs de cruauté dans les yeux des danseuses, un air de fête française ? Assurément quelque chose de chez nous était passé là-bas et en revenait mêlé au reste avec Nijinsky, Ida Rubinstein, Karsavina, dans les rythmes de Borodine, puis de Stravinsky. Mais surtout nous pouvions consentir ou refuser, nous donnions encore le ton. « On ne travaille que pour vous, disait Diaghileff à un Parisien, vous êtes trente personnes à Paris qui exercez une magistrature, la seule capable de me délivrer un passeport » (L. CORPECHOT, *Souvenirs d'un journaliste*)... Trente ? Un peu plus, sans nul doute.

C'est à l'aimable minorité ravie d'adapter un dessin de la France net et fin aux couleurs orientales et de réjouir sa sobriété de quelques pâtisseries gorgées de sucre, mais désireuse de maintenir les plus fines manières de sa civilisation, que correspond un certain roman peuplé d'attitudes voluptueuses et d'images poétiques, auquel *Le Lys rouge* et *Aphrodite* ont tracé les premiers itinéraires. Mais à France et à Louys manquait encore la suprême élégance calculée. Par

contre, ils se chargeaient d'intentions dont le roman d'art n'a que faire. C'est avec Henri de Régner et Vaudoyer, Jaloux et Marcel Boulenger, que la tradition d'un certain Gautier, d'Arsène Houssaye peut-être, rejoint le Boylesve ou le Maïndron libertins à travers le musée parnassien et le parc symboliste.

Henri de Régner.

Chez Henri de Régner, ce roman artiste est aussi roman de poète. Caractères, situations, air génial donnent un plaisir de poésie, des émotions de poésie. Le goût pour le passé, qui y parle si haut, est surtout le goût symboliste pour les châteaux nostalgiques, les jardins à la française, les estampes, les nymphes et satyres retrouvés, tout le raffinement des sensualités. Le poète a même gardé dans le roman ses manies propres : luxe d'épithètes et de mots suavisés. Un jour, il s'est mis à vivre avec ses créatures et à incarner ses histoires dans de la vraie chair; il n'a cessé pour cela de faire passer avant psychologie et vérité les mœurs pittoresques et les figures singulières, tout le jeu vivant qui crée un spectacle pour les yeux et l'imagination. Cette matière romanesque, le passé de Versailles ou de Venise la fournissait déjà stylisée; mais jusque dans ses romans tout modernes, Régner rejoint le style décoratif par des allusions et des réminiscences, par une tendre morosité qui sert presque de costume aux personnages. Ne sent-on pas tout cela dès les titres ? *Les Amants singuliers*, *Le Mariage de Minuit*, *Le Divertissement provincial*, ce sont promesses et appels.

Henri de Régner nous réservait cependant des plaisirs plus graves, car il a écrit également des romans de passion. Sous leur charme poudré, pastellisé, sourit une tendresse chaude ou d'autres fois éclate l'audace des voluptés. *Le Mariage de Minuit* (1903) ne recule pas devant le déchirement du cœur; c'est le meilleur numéro de la série touchante, aimable et vive, suavement douloureuse, des romans modernes qui va jusqu'à *L'Amphibène* (1912). Des romans d'ancien temps, dont *La Pêcheresse* sera un des derniers (1920), le chef-d'œuvre reste *La Double Maîtresse* (1900). Cette histoire du bizarrement chaste Nicolas de Galandot est gonflée de senteurs d'amour. Les décors faits pour le plaisir, la musique,

les souvenirs du XVIII^e très galant, les deux femmes porteuses de feu, les scènes déceimment osées, tout cela amalgame le Molière des grandes farces, la Sévigné de gaie verdure, le France de la *Kôitisserie* avec ce que Régnier a de personnel, son mal du retour au passé, sa hautaine élégance, la pudeur de sa tristesse.

Edmond Jaloux

Si Régnier romancier semble partir de son imagination pour aller vers la vie, c'est de la vie au contraire qu'Edmond Jaloux s'inspire directement, mais pour la transposer en images de rêve et d'art, car il s'est formé lui aussi dans le Symbolisme avant de connaître Copeau, Ghéon, Ruyters et tout le milieu d'André Gide. D'*Une Ame d'Automne*, publié en 1896, lui-même a écrit que ce fut « avec les *Poèmes de nos Soirs* d'Edmond Pilon, le dernier volume en date des recueils de poésie d'inspiration symboliste ». Bien entendu, le rêve peut être inquiétant, l'art peut être sombre.

Né à Marseille en 1878, Edmond Jaloux y a passé une partie de sa jeunesse et il appartient par elle à l'école d'Aix. Sa mère l'avait laissé s'exalter de lectures romanesques; plusieurs de ses tantes sont entrées en religion dans des ordres contemplatifs, et il est bien de leur race. Par surcroît, il a eu pour camarades d'enfance des petites filles et il a reçu de femmes son premier enseignement. Enfin, plusieurs années de maladie le sauvèrent des brutalités du lycée. *Le Reste est Silence* (1909), *Fumées dans la Campagne*, *L'Éventail de Crêpe*, ont un peu l'air écrits d'après des confidences féminines.

Même ce qu'on y voit d'incertain, de fantasque et quelquefois de cruel vient d'une source de romanesque qui a ses droits dans le cœur. Il y a de la misanthropie chez Jaloux, mais toute concentrée contre le sexe masculin; encore réserve-t-il de l'indulgence aux originaux; car il s'est plu à introduire dans ses livres une collection d'extravagants personnages, et c'est un des traits qui le rapprochent d'Henri de Régnier. Pour le décor, Jaloux a trouvé le sien dans Aix : vieux hôtels, fontaines jaillissantes, grandeur solitaire, silence, et, dans la campagne, cyprès. Mais il arrive que Marseille lui suffise, comme dans *Le Reste est Silence* où, peignant le bovarysme

léger et bien compréhensible d'une jeune femme déçue, il a l'habileté de faire entrevoir les malheurs banals d'un ménage à travers la curiosité inquiète d'un enfant. Ou bien si un tragique divorce du cœur et du corps, de l'amour et de l'âge compose sa *Fin d'un beau Jour*, c'est parmi les splendeurs désolées de Versailles.

La société qui peuple la plupart des romans de Jaloux se compose d'êtres que possède une chimère : chimère individuelle, toute de grâce et de cocasserie chaimante; chimère collective, c'est-à-dire le parti pris de ramener la vie à un art du commerce amical, de la conversation choisie, et à une enjouée poursuite de la beauté. Voilà d'ailleurs pourquoi le roman de Jaloux est une nostalgie. Il se rattache à une patrie quasi morte qui ne renaitra point. Mais la même œuvre noble et désintéressée trouve le moyen d'étonner par un goût imprévu de la passion, des situations hardies, des amours longuement chargées d'explosifs. Elle déchire ses personnages au destin. Elle jette leur vie dans l'ardeur, et elle n'ignore pas que toute ardeur est vaine. De là viendront la mélancolie oppressante et l'amertume d'un livre comme *La Grenade mordue* (1933). Le fruit où Claire Berger met ses dents comme Proserpine sur le bord du Styx, c'est l'amour charnel et malheureux qui l'a conduite aux portes de la mort et dont aucune tendresse ne la relèvera. Un autre roman, *L'Égarée* (1937), racontera des histoires de dégénérescence, de solitude, d'exils volontaires et fera apparaître la vie comme un carnaval de la démence, une danse pré-macabre de maniaques, d'inconscients, d'obsédés, de persécutés. Au fond, Jaloux tient sa force secrète d'un assez noir pessimisme que dérobent des apparences de joliesse, d'élégance et de luxe. Il lui eût été facile de modifier le tableau en y ajoutant le poids du réalisme dans les gestes des personnages et dans l'aspect des choses. Mais non, il a voulu lui garder un caractère qui ne permette point de décider si la vie est une réalité ou un songe. Qui sait même s'il ne tiendra pas un jour à ne plus s'inspirer de la réalité qu'à travers la fantaisie absolue ? *La Balance faussée* (1932) le ferait croire, par son invention d'un univers essentiel, exquis, inaccessible et unique, qui se forme dans l'imagination d'un bureaucrate de condition malheureuse : roman de la liberté intégrale, logée au secret de l'esprit.

Dira-t-on que les romans de Jaloux se passent trop en conversations des personnages et en commentaires de l'auteur, excellent moraliste ? Soit ! Plutôt que de créer de la vie, il la raconte. Mais avec tant de sympathie et de conviction qu'il arrive à constituer une authentique durée.

J.-L. Vaudoyer.

Des histoires exceptionnelles où le romanesque atteint à l'énigme et à la surprise exigèrent de Jean-Louis Vaudoyer des personnages exceptionnels aussi, presque toujours des artistes qu'il a fait vivre dans un cadre d'art.

Né en 1883 au Plessis-Piquet, il commença d'écrire élégamment dans de jeunes revues élégantes. Ses romans d'avant l'autre guerre reflètent une époque facile, cultivée, aimable, galante, pénétrée d'une ambiance intellectuelle quasi enchantée, et qui devait connaître avant de mourir l'art des Ballets russes, auxquels Vaudoyer a d'ailleurs collaboré; il a composé, en effet, l'argument du « Spectre de la Rose » et dédié à Thamar Karsavina quatorze poèmes qui commentent lyriquement les danses féeriques. Il céda aussi quelque peu à l'influence de Gabriele d'Annunzio. C'est une troupe de riches amateurs et de dilettantes lettrés, privilégiés du loisir, qui a débouché dans son œuvre, comme deux masques surgis d'un canal de Venise. Nous sommes loin de la commune vérité et du réalisme. Il faudra la présence trop bien arrangée de deux femmes arbitrairement contrastées auprès de Georges Landrieux pour dénouer, d'ailleurs tragiquement, la situation de *La Maîtresse et l'Amie* (1912). *Les Permissions de Clément Ballin* arriveront à la gageure. Mais ces livres, et *La Bien-Aimée*, franche idylle, et encore *Papiers de Cléonthe*, ont satisfait le besoin de capter l'éblouissement de la vie dans des joyaux raffinés, et puis de trouver à ceux-ci des écrins.

Voilà donc un parent de Jaloux, mais ouvert plus délibérément que lui aux autres arts. Ces deux auteurs appartiennent au même groupe de littérature artiste et décorative que le voyage a sélectionnée, mais lui avec plus d'insistance et de minutie : presque aucun de ses romans qui ne soit à la fois bibliothèque et musée. Autre différence : entêté de Théophile Gautier, il fait éclater ses livres de sensualité, une sensualité de peintre vénitien qui tourne le monde entier

en volupté et donne aux scènes d'amour un accent d'idolâtrie, soit passionnelle comme dans *L'Amour manqué*, soit sentimentale comme dans *La Bien-Aimée*, soit encore de caprice insouciant ou de vivacité libertine en plusieurs autres histoires.

Vaudoyer, prolongeant son œuvre au delà de 1918, prendra alors ses prétextes (et la province où plusieurs de ses romans se situent l'y aura aidé) dans une humanité plus largement réelle, dans une vérité plus crue (*Peau d'Ange*, 1923; *Raymonde Mangematin*, 1925) ou bien dans des souvenirs (*Laure et Laurence*, 1931) qui, à une époque où la littérature de la mémoire doit triompher avec Proust — la remarque est de Pierre Lièvre —, lui feront reconstituer la vie des temps heureux avec un halo d'ironie attendrie et de sympathie assez désabusée. Ainsi l'expérience réelle l'emportera enfin tout à fait sur le mirage esthète. La personnalité triomphera. Elle a de la puissance autant que de la grâce. Le passage de Vaudoyer au Théâtre-Français achève de le caractériser, car il a administré la vieille maison avec une réelle hardiesse d'esprit. Il a, en effet, sous toutes ses apparences amusées, de l'audace dans l'invention, et cette audace donne du style à son amour de l'amour; elle lui fait regarder la luxure et la mort avec les yeux d'un Ancien.

Marcel Boulenger.

Après les romans de Venise, de Provence et de Versailles, voici les romans de Chantilly. Un revenant en notre siècle les a écrits aux environs de l'année 1910, Marcel Boulenger, connaisseur de la carte du Tendre, chevalier du bel air, du beau langage et même de cette orthographe que répudie la canaille. Le Chantilly des châteaux et des parcs, des beaux chevaux et des chiens de race, était devenu sa petite patrie élue; bien entendu, elle s'étend jusqu'à Paris. Il en a collectionné les images dans plusieurs albums : *L'Introduction à la Vie comme il faut*, *Opinions choisies*, *Cours de Vie parisienne*. Le dandysme, on le pense bien, le revendique. Son frère s'en fit l'historien, et lui-même a écrit la biographie admirative d'un dandy de marque, *Le Duc de Morny, Prince français* (1926).

Les romans de Boulenger, *Le Page*, *L'Amazone blessée*, *Le Pavé du Roi*, ne sont guère que chroniques à dialogues et à per-

sonnages : originaux qu'il a fait parler comme il parlait et agir comme il aurait voulu agir. Dans de tels livres artificiels et agaçants se m'langent le précieux, l'exquis et le maïs. Mais peut-être aideront-ils à sauver le souvenir de ce que fut la conversation en France. *Marguerite* se range à part, candidature brillante, mais fièle, au grand roman psychologique de la lignée stendhalienne.

2 LE ROMAN DE LA FANTAISIE ET DE L'HUMOUR.

Il y a en littérature des artistes qui s'adonnent au jeu pur et simple. Comme on joue aux quilles, comme on se joue des tours : ainsi peut faire le romancier avec les choses, avec les gens.

Qui l'eût dit ? Maurice Beaubourg, cet échappé du théâtre symboliste, est devenu l'inventeur d'une littérature du grouillement et de l'infiniment menu ; elle représente les petites gens de faubourg et de banlieue. L'unanimité drôle de *La Rue amoureuse*, l'observation acide et l'humour amical des *Joueurs de Boules de Saint-Mandé*, une rapidité presque aveuglante du récit dans *La Saison au Bois de Boulogne* ou dans *Monsieur Grézi, professeur de philosophie* ont fait de Beaubourg (1866-1944) un sympathique précurseur de quelques-unes des plus récentes modes.

Romancier, Tristan Bernard se reconnaît à un style plat en apparence, que corse secrètement un esprit pince-sans-rire, tout de même nonchalant et détaché : parfaite convenance avec l'objet de ses romans, qui est une humanité à vau-l'eau, digne de toutes les ironies. On y consent pour *Les Mémoires d'un Jeune Homme rangé* (1899), on résiste un peu pour *Amants et Voleurs*. Mais *Le Mari pacifique* met les nerfs à trop rude épreuve : ce roi des adaptés vient à veiller sur l'amant de sa femme, lui fait des reproches lorsque la liaison se dénoue, puis finit par s'incliner, parce que ce garçon lui dit : « Il y a une jeune femme que je ne peux pas quitter pour la vôtre, elle a quitté pour moi mari et enfants... » Voilà le genre.

C'est le poète qui survivra sous le nom de P.-J. Toulet, le poète des *Contrerimes*, et aussi le poète en prose des *Ombres chinoises*, acérées comme du Chamfort, pourtant douces de la douceur du climat pré-natal. Peut-être n'oubliera-t-on pas tout à fait le moraliste de *L'Almanach des Trois Impostures*

(posthume), observations amères et lucides sur l'amour, sur l'activité publique et surtout sur l'activité littéraire, chatons d'un joaillier maniaque, pris dans les griffes d'un style de dandy capricieux et elliptique. Dans le roman, *Monsieur du Paur, homme public* (1898), son livre le plus fort, est portrait et conte plutôt que roman, il tient une étonnante gageure d'originalité libertine et de psychologie aussi désenchantée qu'orgueilleuse. L'extrême finesse du savoir, une lucidité sans cesse imprévue, un cynisme qui trouve moyen d'être vengeur, composent là un homme unique dans un style d'extraordinaire densité. *Les tendres Ménages*, fantaisie délassante (1904), *Mon Amie Nane* (1905), monographie d'une galanterie fin-de-siècle, ont la légèreté brillante de *La Vie parisienne* où elles parurent. Mais Toulet nourrissait des dégoûts et mépris de citoyen. *Le Mariage de Don Quichotte* (1902) raconte allégoriquement l'échec d'une politique philanthropique, *La Jeune Fille verte* (1920) mêle un marivaudage d'imagination dissipée à une peinture presque réaliste de mœurs électorales.

Pour climat pré-natal P.-J. Toulet avait eu l'Ile Maurice. Ses parents béarnais s'y étaient longuement fixés, et lui-même, né le 5 juin 1867, par accident, à Pau, y retourna adolescent. Toulet ensuite a vécu longtemps en gentilhomme flâneur, de Pau à Alger, d'Espagne en Extrême-Orient. A trente et un ans, il se fixait enfin à Paris. Mais dès quarante-cinq, les stupéfians lui jouaient des tours. Malade, retiré à La Raffette, puis à Guéthary à partir de 1912, il y mourut le 6 septembre 1920.

Poète et romancier lui aussi, et lui aussi collaborateur de *La Vie parisienne* avec *L'Amour fessé* (1906) et *Les Caprices de Nouchette* (1909), mais Gascon de Haute-Gascogne (1882-1930) et plus narrateur qu'artiste, Charles Derennes est le romancier de *La petite Faunesse* (1909), c'est-à-dire de Noëlia la sorcière, redevenue compagne de Marsyas le satyre. Ce livre pétillant réveille avec une couleur de passé légendaire mêlé d'exaltation très moderne, et sur les ardentes rives du Lot quercy-nois, un virulent paganisme.

Louis Codet, l'auteur de *La petite Chiquette* (1908), de *César Capéran*, reluit de santé parfaite, légère, joyeuse et bon enfant. On vide ses récits comme une bonne bouteille.

Le roman de Paris, voilà le domaine d'Henri Duvernois. Il la connaissait bien, sa ville. Journaliste à dix-sept ans, ayant

passé par tous les étages du journal, et par tous les milieux qui leur correspondent dans la capitale, il était entré dans la littérature par le genre de *La Vie parisienne*. Mais très vite il se conquiert un Moi de conteur, d'homme de théâtre et de romancier (1875-1939). Voilà le maître de la littérature sourire-près-des-larmes et de la sensibilité à fleur de peau. Il a connu et peint le Paris qui mousse, Paris dans sa bohème qui s'amuse, ses petits théâtres et ses bars, ses artistes plus ou moins ratés, Paris et les petites bourgeoises amoureuses, les messieurs corrects et les jeunes amants mêlés à leurs vies. Cela ne constitue pas un large cadre psychologique, mais des types curieux vont et viennent, des intrigues et des aventures excitent la verve de l'humoriste. Duvernois, bien entendu, exagère le côté sentimental, grossit la petite fleur pour midinette : l'âme qu'il laisse si fraîche à Gévrinette, dans *Faubourg Montmartre*, est-elle garantie ? Mais il sait aussi montrer le vrai, la destinée qui rate, et, par exemple, la sensibilité pudique, hésitante de Thérèse et de Gabriel qui les empêche, dans *Edgar*, de s'appartenir. Ainsi une délicate mélancolie peut s'entremêler à la drôlerie presque bouffonne. Charmant, le héros d'*Edgar*, un Jean de la Lune déjà, mais fantaisiste intelligent et adorable imaginaire.

Et finalement les esquisses gaies, ironiques, émues, laissent transparaître un fond amer. Quel vide, au secret de ces existences ! Quel besoin d'illusions ! Quelles misérables duperies ! Qu'on y regarde bien : il s'en fallait de peu que tout cela ne tournât au drame ou à la cruauté. *Les Sœurs Hortensias*, est-ce que ce n'est pas une véritable tragédie moderne à la Bouhélier, tirée des obscurs domaines de la perversité amoureuse et de ses châtiments naturels ? Mais ce roman voulait, tout en restant assez profond, n'en pas avoir l'air.

Quant à l'art, il est fait d'une sûreté preste dans le croquis, de notations rapides, espiègles, gavroches. Un dialogue scintillant court là-dessus, ou bien s'attarde avec nonchalance. Une fantaisie inanalysable habille le tout. Et l'on eût vraiment dit que le théâtre appelait Duvernois. Il n'a cependant réussi que dans quelques pièces en un acte, conçues selon la mécanique du genre.

Pierre Villetard (né en 1874) est une mince doublure de Duvernois.

Il fallait garder pour la fin Francis de Miomandre, parce que

la fantaisie et l'humour, il les a mis, lui, dans sa propre vie tout d'abord. Tourangeau, né en 1880, ayant grandi à Marseille où ses amis furent Edmond Jaloux et Gilbert de Voisins, il est venu à Paris pour vendre des tableaux chez Bernheim, a traversé le milieu de Mithouard et de l'*Occident*, gravité autour de Claudel et de Philippe Berthelot. Il vit depuis longtemps entre ses pantins de feutre, qui portent des noms (le général San Martin, l'« Intellectuel », M. Beigson) et les cocottes en papier que lui a confectionnées Unamuno. Ce fut un danseur plein d'invention, un solitaire d'îles espagnoles, un traducteur de Gongora et de nombreux Américains du Sud. Comment ne serait-il pas devenu le romancier des bohèmes innocents, des chimériques d'affaires, des lunatiques amoureux ?

Le prix Goncourt, en 1908, mit en vedette *Écrit sur l'Eau*, qui donna tout d'abord l'impression d'une parodie, tant il enfila les épisodes en collier saugrenu, tant il agrémenta les personnages d'excentricités. Ce Jacques de Meillan, jeune écrivain sans œuvre, pourquoi sort-il en chemise de nuit et en redingote pour aller se raser ? Son père, le financier de la chimère, pourquoi entretient-il un vautour pour serin ? Ce n'est qu'une cocasserie de plus que la foucade amoureuse du héros pour la belle M^{me} Magarakis (nous sommes dans le tohu-bohu de Marseille) prenne un élan de folle jeunesse. Et quand il découvre qu'elle le trompe sans vergogne, sa désillusion nous fait le plaisir d'aller rejoindre l'ahurissant génie culinaire de la servante et son bonnet de par-dessus les moulins dans la sarabande des caprices humains et des bizarreries du sort en ce monde.

Miomandre, comme beaucoup d'hypersensibles, est un ironiste. L'ironie est la forme qu'il donne à la constatation des chutes du rêve. Aussi arrivera-t-il à ce doux Miomandre d'avoir l'ironie féroce. La Jacqueline de *Jeux de Glaces* (1930), on comprend qu'elle n'aime point le riche mari imposé par sa mère ; mais Miomandre ne lui a pas permis de mettre la moindre raison au choix de son amant : d'où déception, puis reprise conjugale et donc deux cœurs flétris par un troisième. Encore l'extrême fureur de l'auteur consiste-t-elle sans doute, en fin de compte, à ne prendre rien de tout cela au sérieux : car il laisse son roman finir dans le pire cinéma. Il est de Miomandre, ce mot terrible lâché dans la conversation et

qu'a rapporté Jaloux : « Une femme fidèle ? C'est une femme qui s'acharne sur un seul homme. »

Le dessin le meilleur auquel Miomandre ait soumis le bouillonnement de sa fantaisie pessimiste s'appelle *L'Aventure de Thérèse Beauchamp* (1912), histoire d'une jolie petite bourgeoise de vie obscure, qui crut s'évader par l'amour et retomba au réel de son morne ménage. Or l'illusion avait emprunté les fines manières, l'exquise discrétion, le mystérieux visage d'un Chinois aux immenses richesses lointaines, Thérèse a traversé une féerie, elle rentre dans une affreuse nuit.

Déjà *Le Veau d'Or et la Vache enragée* avait pris sa matière dans cette duperie des choses. Seulement M. de Torville portait son Chinois dans la tête, et c'était le génie des affaires impossibles, le gain des millions en idée. Avec *Samsara* (1931), Miomandre dira adieu aux hommes et se perdra Dieu seul sait où. Impossible de s'étonner qu'il se soit intéressé à des vies imaginaires, celles de *Vénus*, celle du *Sage Prospéro*; là, on voit de vivants symboles trouver leur biographie. Il est dommage, par contre, que *Zombie* (1935), *Direction Étoile* (1937), construisent leur fantastique sur un échafaudage fragile de pures divagations. L'air ne rentre plus là dedans que par un peu d'humour. On dirait vraiment que l'initiation cachée à une Cabbale inconnue a exacerbé un défaut de nature. Car c'est un fait que Miomandre cherche les éléments de son jeu à la fois dans la vie réelle et dans la vie de l'imagination, au lieu que ce soit la vie réelle qui se mue en fantaisie par grâce imaginative. Le jeu en devient arbitraire; c'est abuser du droit qu'a tout romancier de transformer ses personnages en pantins et ses histoires en clowneries. Mais Miomandre y consacre un esprit éclatant et une discrète émotion.

A *L'Aventure de Thérèse Beauchamp*, certains préfèrent encore *Le Voyage d'un Sédentaire*, ces fantaisies où Miomandre a pris la suite de Xavier de Maistre et même de Sterne. Voilà des maîtres qu'il ne peut renier. Si on lui en cherche d'autres, n'y aurait-il pas à insérer l'Américain Marc Twain dans la lignée française qui s'impose : Laforgue, Jarry, Toulet ?

3. LE ROMAN ROMANESQUE D'IDÉES.

Esprit prompt et curieux, doué surtout pour l'essai et pour la critique, André Beaunier (1869-1925) a été en littérature un instable. Il écrit son roman de mœurs, *Les Dupont-Leterrier* (1900), une erreur; puis, certainement blessé par la vie, il ne cessa plus de se chercher des refuges, le plus fallacieux dans le roman frivole et spirituel, comme *Sidonie ou le Malheur d'être jolie*, comme encore *Suzanne et le Plaisir*. Il a tenu meilleur rang avec la chronique philosophique romancée : *Picrate et Siméon* (1904) a de l'abatage dans son amusant guignol d'idées. Il revint aux idées en 1912, mais sur un tout autre ton, avec *L'Homme qui a perdu son Moi*, dénonciation de la science inhumaine, satire des savants malheureux et faiseurs de malheur.

II. — ROMANS D'AMOUR

1. MARCELLE TINAYRE.

Une date : la naissance de *La Maison du Péché* (1902), dans la petite ville de Montfort-l'Amaury où l'auteur reçut le « choc psychologique ». Marcelle Tinayre pourtant descendait d'une famille du Périgord, et c'est un autre lieu encore, la ville de Tulle, qui lui avait donné le jour en 1872.

Le livre a-t-il le mérite égal à sa réputation ? Son mélange d'amour passionné et de dévotion, d'ardente sensualité et de peur du péché a quelque chose de trop cherché, d'appuyé à l'excès, il dépasse le juste et l'exact. Cette Fanny sentimentale et amoureuse qui, pour plaire à Augustin, pratique sans croire, n'introduit-elle pas dans l'histoire un bien voyant travesti ? Ce précepteur qui, pour séparer les amants, persuade son ancien élève de sauver l'âme de la pécheresse en cessant de la voir, mais en priant pour elle, et par cette méthode le fait se consumer et mourir, ne sert-il pas trop opportunément la romancière dans sa thèse contre des éducateurs tristement chrétiens ? Mais il est vrai aussi que l'érudition religieuse du sombre maître et sa diplomatie rusée, la dévotion étroite et exaltée de M^{me} de Chantepie, les souvenirs d'un aieul galant,

les douceurs tendres du renoncement chez le jeune homme et, chez son amante, la force et la franchise à défendre l'amour, — tout cet attelage quicquilleur et fémmissant de l'amour divin et de l'amour humain, touche, séduit et fait activement vivre une fiction.

Il n'est pas sûr qu'Henri de Régner n'ait pas subi l'influence de ce livre-là. Mais à son tour peut-être a-t-il fait passer quelque chose de son xvii^e siècle, de son irréel embiasé, dans *La Vie amoureuse de François Barbazanges* (1904). Après quoi, le chemin de la passion, commencé si voluptueusement avec *La Maison du Péché*, se poursuit sur le plan social avec *La Rebelle* (1905), femme de vie libre et de foi féministe qui trouve un jour son maître. Il semble alors devoir s'acharner dans la tendresse mélancolique et dans le dialogue d'âme à travers les bouleversements de la Révolution et de la Chouannerie (*Rendez-vous du Soir*). Mais *L'Ennemi intime* adjoindra à l'œuvre, en 1931, un épilogue noir où les calculs de l'intérêt et de la haine prennent leur revanche sur l'idylle.

Le tort de Marcelle Tinayre, c'est évidemment que le romanesque ne vient que d'elle, elle le plaque sur les personnages et sur les situations. Mais elle possède parfaitement le métier. En somme, elle met beaucoup d'adresse et de charme à adapter George Sand au goût des lecteurs contemporains.

2. CONFIDENCES DE POÉTESSES.

Gérard d'Houville, M^{me} de Noailles, Lucie Delarue-Mardrus, nos amazones du parnasse, se retrouvent ici, dans cette cour d'amour.

Gérard d'Houville, qui est M^{me} Henri de Régner, née M.-L. de Heredia en 1875 à Paris, relève de Musset, mais c'est une mussettiste créole. Un de ses romans, *L'Inconstante*, contient ce croquis : « La mère de Gillette était créole. Gillette, bercée sur les genoux de la vieille négresse Coelina, gardait un souvenir brumeux des choses qu'elle lui avait contées... Elle s'habitua toute petite à considérer l'invraisemblable comme possible. Les contes de Coelina tinrent éveillé en elle l'atavisme de sa race aventureuse, romanesque et sensuelle... » Précieuse note auto-biographique; elle signale le personnage essentiel de Gérard d'Houville, de qui le père et la mère étaient nés à Cuba.

L'Inconstante (1903), *L'Esclave* (1905) redoublent les aveux de nos amazones et bacchantes sur les secrets de la féminité, mais imposent au visage dominateur et cruel de Cupidon un masque de grâce et de moquerie douce qui l'humanise. *Le Séducteur* (1912) est un petit garçon de dix ans; une ingénue coquette, la tante et le vieux chevalier Cristobal composent avec lui un tableau du plus vif esprit moderne dans un cadre de « créolies » surannées. Puis viendront *Jeune Fille* (1916), *Tant pis pour toi* (1922), où l'on s'abandonne aux tentations du rêve et de l'illusion, par la grâce d'un art candide et hardi à la fois, un peu XVIII^e siècle italien, le même que Gérard d'Houville emploiera à faire sentir au théâtre le pouvoir de l'amour, dans des comédies-proverbes (encore Musset !): *On ne saurait penser à tout*, *Je crois que je vous aime*, qui balancent le spectateur comme dans un hamac sous le ciel le plus suave.

Avec la Comtesse de Noailles, la femme monte au comble de sa puissance d'élan sans frein, de ses besoins panthéistiques et de sa ruse dominatrice : d'ailleurs, ni épouse, ni mère. L'héroïne de *La nouvelle Espérance* (1903) meurt de constater que la vie n'est pas que volupté. Le couvent du *Visage émerveillé* (1904) est une Thélème où tout favorise un gracieux état de nature et sœur Sainte Sophie glisse ingénument dans le plaisir d'amour. Le grand tort de ces romans est d'abuser du pathos lyrique et de s'alourdir de sensations impossibles à identifier. Un troisième, *La Domination* (1905), devient épuisant de virtuosité verbale.

Tout change avec Lucie Delarue-Mardrus; celle-ci donne vie et mouvement à des filles du peuple des champs et des petites villes de la mer, depuis *Marie Fille-Mère* (1908) jusqu'à *L'Ex voto* (1922). Elle écrit avec un dévouement maternel et une honnêteté de bourgeoise pauvre, comme elle laverait le linge de la famille. Et c'est à un livre familial que le public, délaissant l'amour, s'est attaché : *Le Roman des six Petites Filles* (1909).

3. AUTRES AUTEURS.

Judith Cladel, fille de Léon Cladel, auteur de *Confession d'une Amante* (1905) et de belles biographies d'artistes (Rodin, Maillol), M^{lle} Harlor, l'analyste évocatrice du *Triomphe des Vaincus* (1908) et de *Tu es femme* (1913); Annie de Pène (1871-

1918), ardente et malicieuse dans ses *Confidences de Femmes* (1914), tendre et vraie dans *Sœur Véronique* (1916), sont des noms émouvants.

La dureté de l'analyse, la course abstraite, brève et passionnée du récit, la fermeté de l'expression devaient arracher de l'oubli un roman de M^{me} de Bouchaud, *L'Impossible Aveu*, histoire de deux cœurs qui s'aiment, mais entre lesquels l'orgueil, la réserve, la pudeur, une faculté prodigieuse de se torturer l'un l'autre malgré eux et en se cachant soigneusement leur douleur ont élevé une barrière qui ne se peut franchir. Ce livre écrit, quoique par une femme, dans la tradition d'*Adolphe*, aurait dû être un événement.

D'habiles conteurs de hasards d'amour ne sont pas méprisables : tel Frédéric Boutet, l'auteur d'*Histoire vraisemblable* (1908) et de *Par-dessus le Mur* (1920). Mais il y avait plus de nerf chez son émule, Michel Provins, le spécialiste de *L'Art de rompre* (1912).

III. — LE ROMAN DES ÂGES

I. MIROIR DE L'ENFANCE

Depuis que des maîtres ou d'assez notoires écrivains ont raconté leurs souvenirs d'enfance ou leurs souvenirs sur les enfants — France, Loti, Lichtenberger, P. et V. Marguerite, Marguerite Audoux —, les livres se sont multipliés au sujet de l'âge sans pitié, et souvent la pitié les inspire.

De Gilbert de Voisins, *L'Enfant qui prit peur* (1912) — peur devant un spectacle de souffrance morale, parce qu'aucune explication ne lui en était donnée — présente une suite de planches où l'auteur a gravé des attitudes serrées et précises.

André Lafon (1883-1915), le poète du groupe mauriacien, a construit *L'Élève Gilles* (1912) sur deux thèmes : l'enfance dans l'existence en commun, l'enfance dans la vie religieuse. Un charme musical est répandu dans ce livre d'une rare finesse.

Champi-Tortu (1906), histoire d'un gosse maltraité par ses camarades après l'avoir été par la nature, est de Gaston Chérau ; *La douce Enfance de Thierry Seneuse* (1914), au charme si bien

annoncé par son titre, est de Pol Neveux. — Albert Thierry (1881-1915) a écrit en 1909 *L'Homme en proie aux Enfants*, livre d'éducateur-né.

Enfin qui ne se rappelle la jolie collection de mots d'enfants, dans *Pierre et Berthe* de Jules Renard (*Bucoliques*, 1898) ?

2. MIROIR DE L'ADOLESCENCE.

Paul Adam, qui toucha à presque tout, ne nous a pas épargné le roman de la puberté : ce fut *Les Images sentimentales*. — L'émotion virile et le charme très Daphnis et Chloé devaient se fondre dans *Mellila* (1929) de Louis Thomas. — Le jeune Français en caserne a sa monographie la plus exacte dans le *Couet* (1912) de Michel Yell. Elle brille d'une netteté d'anthologie. — Louis Haugmaïd, écrivain doué mais englouti par l'enseignement, qui fit d'abord des vers de psychologue et quelques plaquettes d'histoire littéraire, avait une prose de scrupuleux. Il l'a consacrée à cet art difficile : portraits de jeunes filles, ou plutôt confidences surprises, secrets devinés, toute une suite délicieuse à Marivaux, qu'on trouvera dans la collection de la *Revue hebdomadaire*.

IV — ROMANCIERS SOCIAUX A THÈSES CATHOLIQUES

La pensée réactionnaire et catholique des romans de Bourget s'est prolongée dans ceux de René Bazin, d'Henry Bordeaux, de Colette Yver, tandis qu'Émile Baumann s'efforçait d'y injecter un sérum chrétien.

Un Angevin de trente-trois ans publia un jour de 1886 *Ma Tante Giron*. Le directeur du *Journal des Débats* ayant lu ce roman que Ludovic Halévy lui avait apporté, fit aussitôt une commande à l'auteur encore inconnu. René Bazin (1853-1932) écrivit alors *Une Tache d'Encre* (1888). Alertés par le succès, les grandes revues s'intéressèrent au nouveau venu, et suscitèrent *Les Noëlets*, *La Sarcelle bleue* (1892), charmants livres, quoique frappés d'une faiblesse d'aquarelle. Bazin fêta son succès en voyageant. Un périple méditerranéen qui nous a valu *Sicile*, *Terre d'Espagne*, *Les Italiens d'aujourd'hui*, le ramena lentement à nos villes et à nos campagnes, d'où sont nés, parallèlement aux remarques d'*En Province*, quatre romans

célèbres : *De toute son Ame* (1897), *La Terre qui meurt* (1899), *Donatienne* (1902), *Le Blé qui lève* (1907). Par eux, l'œuvre reflétait quatre provinces, Bretagne, Nivernais, Pays nantais, maiais vendéen. *Les Oberlé* (1901) y ajouta l'Alsace; c'est la peinture d'une famille divisée par le passage des fils en France après 1871.

De toute son Ame, ce titre répond exactement à l'héroïne, Henriette Madiot, à qui la passion de charité arrache un amour et prend toute la vie. *Donatienne*, roman de 1902, fut d'abord nouvelle de 1895, le roman su chargé des débordements de l'héroïne, étiré par une fin postiche et trop prévue, a abîmé l'impressionnante figure de la nouvelle, ce paysan breton resté avec sa misère au pays, sans plus rien savoir de la déracinée, puis chassé par la menace de saisie, et se traînant avec ses trois enfants sur les routes de France...

La Terre qui meurt, c'est le bonheur de la vie aux champs perdu; *Le Blé qui lève*, c'est le bonheur retrouvé. René Bazin a écrit ces livres en accusateur. Ses accusés, ce sont les citadins jouisseurs, les vieilles familles qui abandonnent, les propagandistes de jalousie et de révolte. Aussi ne voit-il de salut que dans le double retour à la terre des ancêtres et aux croyances de l'enfance. Mais qui prétend-il convaincre, hormis les déjà convaincus ?

L'inconvénient pour sa croisade, c'est qu'il a peint le peuple, soit de l'usine et de l'atelier, soit de la campagne, avec un parti pris d'art distingué. Il crée donc une vérité plutôt qu'il ne fait vrai. Aux personnages, aux scènes, il donne une âme empruntée en les prenant sous le projecteur de ses propres goûts et dégoûts, surtout en les orientant selon des vertus qui font le bien, selon des vices qui font le mal. Aussi aboutit-il, écrivain pourtant sincère et plein d'agrément, à un art d'imagerie moralisante.

Dans des récits qui n'ont pas à donner le trompe-l'œil de la vie, Bazin était capable de suggérer les originalités âpres et fortes du réel : *Vie du Père de Foucauld* (1921) est un chef-d'œuvre. Mais le roman veut un réalisme capable de recréer, par conséquent nourri d'imagination inventive.

Comment ne pas comparer l'un à l'autre Bazin et Bordeaux, celui-là plus libre dans sa psychologie et associant des idées à son roman, tandis que celui-ci associe son roman à des idées ? D'autre part, si Bazin s'oriente vers le tableau et la fresque,

le drame attire Bordeaux : aussi l'agencement solide de ses histoires ne fait-il pas leur moindre mérite.

Fils d'avocat, grandi parmi sept frères et sœurs (né en 1870), cadavre précoce de poète, Henry Bordeaux n'avait pas plus tôt publié son premier roman, *Jeanne Michelin*, qu'il dut rentrer de Paris dans sa ville, qui est Thonon-les-Bains, et s'occuper du cabinet que son père y avait laissé prospère. Il avait déjà trente et un ans lorsque l'honnêteté austère de sa Savoie lui inspira *La Pays natal* (1901), qu'une série devait continuer par *La Peur de vivre* (1902), *Les Roquevillard* (1906), etc... jusqu'à *La Maison* (1913), autant de drames domestiques conçus pour que l'ordre traditionnel triomphe, que l'individu se soumette aux devoirs collectifs, que la religion prouve sa bienfaisance. Un recueil de conférences, *Les Pierres du Foyer* (1913), contient la synthèse philosophique de l'œuvre, elle s'organise autour du dogme de Bourget : la famille, cellule religieuse et obligatoire de la société; catholicisme et nationalisme, prolongements du terroir.

La Maison concentre toutes ces leçons de conformisme bourgeois; la maison ne concrétise-t-elle pas la solidarité des générations ? Hélas ! toute famille ne possède pas sa maison, et c'est ce que Bordeaux s'entend à faire oublier. Cet auteur avait beaucoup d'intelligence à dépenser : il en a mis une bonne part en compréhension dans sa critique, le reste en habileté dans ses romans; il guide leurs personnages, il gère en bon notaire les situations de leurs clans, tout marche au doigt et à l'œil. « C'est un métier de faire un livre, comme de faire une pendule » : ah ! comme Bordeaux met en pratique l'aphorisme de La Bruyère ! Ses amoureuses elles-mêmes et ses pécheresses, il calcule leurs ressorts. Et il ne se prive d'ailleurs pas d'observation hardie, dans *La Neige sur les Pas* (1911), dans *La Résurrection de la Chair* (1919). Mais il faut que tout aboutisse chaque fois à la preuve par neuf.

Princesses de Science (1907), *Les Dames du Palais* (1909), ces titres disent assez l'objet que se propose M^{me} Antoinette Huzard, née de Bergevin en 1874 à Segré, sous le nom de Colette Yver : dénoncer le péril que l'exercice des professions libérales fait courir au cœur des femmes, en affranchissant leur cerveau et leur personne sociale. L'antiféminisme de cette romancière est court, arbitraire. La monographie d'une âme

trempée dans le sacrifice l'a mieux inspirée : c'est *Vincent ou la Solitude*.

Et voici le chrétien de France le plus gonflé de sainte colère, il a fait de l'univers un vaste système d'expiation. Émile Baumann fut un mystique lyonnais (1868-1942), auteur des *Nourritures célestes*, suite de méditations sur l'Écriture Sainte. Comment un tel mystique a-t-il enfermé sa flamme sous de lourds romans de formule périmée ? Elle a mal résisté à cet éteignoir.

Son livre le plus significatif, *La Paix du septième jour* (1917), établit la vision de la fin du monde sur un dossier bourré d'effrois d'Apocalypse. *L'Immolé* (1908), *La Fosse aux Lions* (1911), ces drames de l'holocauste, baignaient la société dans la même horreur de cauchemar. Quelque douceur humaine pourtant se glissera dans *Job le Prédestiné* (1922), l'obscur victime, l'éternel pauvre diable que l'auteur s'efforce de faire passer pour sublime à force de néant.

Le Baptême de Pauline Ardel (1914), le livre le moins ambitieux de Baumann, est celui qui peut le mieux servir à faire arrêter son compte de romancier. Des réussites y attendent le lecteur, ne serait-ce que les notes intimes de Jules Rude, si ramassé dans les maximes de sagesse, si pur dans la prière. Mais on devine trop vite qu'il y aura conversion, qu'il faut qu'il y ait conversion : un mouvement vrai, une chaleur brûlante ne pourraient donc échoir au récit que par la présence réelle d'une héroïne exceptionnelle. Est-ce le cas de Pauline ? Non, la qualité des personnages d'Émile Baumann ne dépasse pas une honnête moyenne, et c'est pourquoi sans doute ils demeurent collés à l'auteur et à sa volonté d'apologétique. Dommage ! Cette malheureuse impuissance à concurrencer l'état civil ou à forcer notre imagination, donne à la signification religieuse de l'œuvre l'air d'une moralité surajoutée. Il ne manquait plus, pour achever l'échec, que les procédés naturalistes dont on dirait que l'idéaliste Baumann les a choisis par sanction contre notre indigne humanité. Au fond, son œuvre romanesque trahit une nature hostile au roman ; et *La Symphonie du Désir*, en 1933, ni *Schéhérazade*, posthume, ne démentiront ce diagnostic.

V. — L'ÉPANOUISSEMENT DE LA VIE UNANIME

Un poète, le poète Jules Romains, allait voir en ami les écrivains de l'Abbaye, à Créteil, au temps de ses années d'École Normale Supérieure, et c'est eux qui lui imprimèrent son premier recueil de vers. Or il avait pour compagnon fidèle Georges Chennevière, et la mère de ce jeune homme tenait un atelier de couture au centre de la plaine Monceau : le spectacle de la ruche ouvrière n'a-t-il pas favorisé chez Chennevière la révélation unanimiste, tandis que la préparait parallèlement dans la tête de Romains les lectures de Gustave Le Bon, les leçons des sociologues de Sorbonne et les rêveries inspirées par les foules de la ville ?

L'Unanimité n'en coïncide pas moins avec les amitiés de l'Abbaye, où Romains se lia particulièrement avec Arcos et Vildrac, connus chez Gustave Kahn. Voilà les futurs « copains », à tenue d'apaches, monteurs de farces, créateurs d'un climat d'autant plus aimable à Romains que sa famille vivait depuis des siècles dans un pays sévère, le Velay, où il naquit le 26 août 1885. En revanche, il a passé son enfance à Montmartre, où son père instituteur avait été nommé. Père et mère, catholiques croyants, élevaient ce fils avec sévérité. Il n'en absorba que mieux Paris par les pores secrets de son être.

Il porte sur les registres de l'état civil le nom de Louis Farigoule. Comme on lui demandait un jour pourquoi son pseudonyme avait mis au pluriel un nom illustre : — Pour faire plus singulier, répondit-il. Que de fois Romains aura voulu « faire plus singulier » ! Muni d'une agrégation de philosophie, il devait plus tard, après avoir étonné le monde littéraire, chercher à étonner le monde scientifique en lançant sa prétendue découverte d'une vision extra-rétinienne : c'est-à-dire l'extension de la fonction de l'œil à toute la périphérie des corps. En attendant, il enseigna à Laon. Mais il habitait impasse Girardon. C'était le temps où Apollinaire gîtait rue Henner, Picasso place Émile-Goudeau, et Max Jacob rue Ravignan. Tous quatre se connurent, mirent des après-midi en commun, et chaque jour poussait Romains plus avant dans la carrière unanimiste que dès 1906 les poèmes de *La Vie unanime*, plusieurs articles, un roman avaient ouverte.

On sait ce qu'est l'Unanimité et qu'on aurait tort d'y voir une réaction pure et simple contre l'indiv dualisme du XIX^e siècle. À découvrir tout le réseau de fibres dans lequel les groupes prennent l'individu, ces groupes qui subtilisent en âmes étianges leur plus noble part, l'Unanimité n'a fait sans doute que développer la conscience d'une solidarité humaine où tout se compénètre et se multiplie. Et cela, qu'est-ce, au fond, qu'une précision de Latin et une trouvaille d'artiste philosophe apportées en don à l'immense amitié planétaire conçue par Whitman et les Whitmaniens ? En sorte que l'individu ne s'y trouve nullement diminué, mais au contraire confirmé dans sa valeur humaine et même fortifié par son rattachement spontané et profond à plus grand et plus durable que soi. Du point de vue philosophique et religieux, une telle vision n'est que facile imagination littéraire en marge de Dilkeim. Mais du point de vue littéraire et poétique, elle révèle des possibilités. Les réussites et les échecs de Romains romancier se distribuent par rapport à ces deux points de vue. Romains tendant au doctrinaire s'épuise vainement, tandis que Romains narrateur, artiste et psychologue, produit et construit.

Précisément la première épreuve romanesque de l'Unanimité, si juvénile qu'elle fût, en montra l'intérêt. Toutes sortes de petites et moyennes individualités animent les épisodes familiaux et municipaux de ce *Bourg régénéré* (1906) où la plaisanterie d'un postier ayant évidemment le même âge que l'auteur, c'est-à-dire vingt ans, crée une psychose d'entreprise et, par contagion mythique, arrive à mettre debout une cité d'industrie, comme plus tard une mystification tournée en habile propagande pour richesses minières absolument imaginaires devait susciter la main-d'œuvre et les capitaux de la *Donogoo-Tonka*. Le brave homme qui sert de frère héros à *Mort de quelqu'un* (1911) est passé d'un semblant d'existence à une existence réelle le jour où toutes les personnes mobilisées par sa mort et son enterrement ont adhéré à son souvenir et constitué spontanément autour de ce souvenir un groupe; il rentrera dans le néant avec le dernier d'entre eux qui l'aura connu. Les individus forment la nébuleuse que les groupes concentrent en astres intermittents. Dans *Sur les Quais de la Villette* (1914), devenu plus tard *Le Vin blanc de la Villette*, une drôlerie cordiale dessine la modification des hommes par

l'idée collective. Ces douze récits déroulés dans un bistrot du port et près des abattoirs sont bien de l'unanimité, puisqu'ils montrent en long et en large que « l'homme dans la foule subit comme une nouvelle naissance : et l'être qui apparaît alors n'est connu de personne » Par exemple, les ouvriers disciplinés à la caseine ne laissent plus reconnaître en eux les manifestants farauds du 1^{er} Mai. Le plaisir de l'invention et l'allégresse du récit l'emportent fort heureusement sur la thèse, la narration court avec brio. La « charge des autobus », idée sensationnelle, et réalisation réglée comme papier à musique, aurait dû ouvrir à Romans l'École de guerre.

Une fois l'Unanimité considéré comme un refus d'isoler l'être humain et comme un besoin de l'intégrer dans des rassemblements, prière de n'y pas regarder de trop près. Cela dit, on en peut jouir agréablement, la bonne humeur, les pistes alléchantes, les primeurs de la fantaisie et de l'humour ne manquent pas. Mais tout de même le bonhomme Système flairait là une proie, il en a fait le siège dès l'origine. Le *Manuel de Désification*, qui est de 1910, témoigne d'un esprit de gageure qui force la note : ne veut-il pas élever au rang de déesse la force unanimiste quand elle devient consciente, quand elle dure et s'exalte ? Quelle irritation alors, à voir présenté comme une réalité ce qui ne peut être que fiction ! puis à constater si pauvre transcendance ! *Mort de quelqu'un* ne rajeunit pas le thème de la survie sans étaler la misère de pareilles imaginations comparées à la plus simple vision religieuse dans la plus humble cervelle. Pareillement les dieux de l'Unanime se ressentent trop de leur parenté avec le totem sociologique. Leur surhumanité est rudimentaire et enchaînée, attristante et lourde, du même ordre qu'une Perception ou un Groupe scolaire. Par surcroît, elle est intermittente. Il n'est pas jusqu'au groupe des Copains, si épais de spiritualité, qui ne prétende faire resplendir sa conscience, d'ailleurs arrosée de vin de Saint-Péray, en un être divin, « dieu unique en sept personnes » : conception d'autant plus ridicule et choquante que les farces des sept garçons dans les lieux publics d'Ambert et d'Issoire tirent diablement la bouffonnerie par les cheveux. A qui donc ce chahut de grands écoliers ne fera regretter la kermesse promise d'amitié juvénile ?

L'Unanimité ne s'est jamais plus durci en exagération

systématique et bonimenteuse que dans les trois romans qui composent *Psyché* (1922-1929) et qui offrent aux doigts de Romans les cordes pseudo-scientifiques d'un violon d'Ingres : l'histoire d'amour de *Lucienne* est pesante, *Le Dieu des Corps* traîne une bien artificielle obsession; *Quand le Navire...* sue à faire accepter le miracle magnétique d'une présence à distance qui ne laisse rien à désirer aux deux époux séparés par la Méditerranée.

En somme, l'œuvre romanesque du Romans strictement unanime l'évoque l'étonnement. Car, dans sa meilleure part, elle tranche sur la littérature subjective et toute d'image par son intellectualisme objectif, son esprit de synthèse et même une certaine vulgarité de réalisme; or, dans ses faiblesses, elle anticipe sur une littérature ultra-moderne qui ne distingue plus entre les mots et les choses. La vérité est que Romans devait attacher son nom à une grande entreprise, que celle-ci n'a commencé qu'en 1932 après un adieu à l'œuvre jusque-là dispersée, et que tout se passe comme si les livres de prose qui la précèdent n'avaient guère servi que d'exercices préparatoires. L'énorme série des *Hommes de bonne volonté*, en effet, assure une survivance à l'Unanimité, non seulement par sa synthèse de simultanéité, mais par le foisonnement de la vie collective autour des âmes individuelles et des caractères, enfin par l'évocation d'une humanité où tous les mouvements se rejoignent et se lient pour réaliser une aspiration que le nom de Jaurès symboliserait assez clairement. On la trouvera étudiée dans notre second volume.

VI. — LES ROMANCIERS DE L'IDÉAL

Orphelin de père, élevé par une mère triste et un grand-père qui portait le cilice, ce n'est pas à Polytechnique ni ensuite dans la carrière des P. T. T., où il s'éleva jusqu'à l'inspection générale, qu'Édouard Estaunié (1862-1942) pouvait prendre de la gaieté. Il était né à Dijon, ville froide. Il a dû vivre ingénieur des Postes comme Épicure (esclave : soumis, impeccable, mais intérieurement libre. On trouvera beaucoup de lui dans le héros taciturne de son premier roman, *Un Simple*, et beaucoup de son milieu natal dans le second, *Bonne Dame*. La gra-

vité, la sévérité, la raideur qui frappent dès l'abord dans l'œuvre entière ne sauraient étonner.

Le succès de *L'Empreinte* éclata en 1895 comme un scandale. Pas de livre plus sincère. L'auteur, élève chez les Jésuites de la rue des Postes, avait souffert de méthodes qu'il accusait de paralyser les volontés et de figer les esprits. La thèse est présentée un peu à la grosse, le personnage central a les traits forcés, la souplesse du réel manque au récit. Estaunié ne s'est pas moins entraîné dans ce livre à la critique des idées et des disciplines; elle l'orienta vers le problème du prolétariat intellectuel qui démoralise les individus en les déracinant et, par là, mine la société. C'est ce qu'il a voulu montrer dans *Le Ferment* (1899), en peignant les milieux anarchistes du temps. Mais il semble qu'Estaunié soit arrivé, sur le plan des conflits idéologiques, à un véritable découragement.

Enfermé dans plusieurs années de silence, il en sortit comme d'une retraite, mué en psychologue des existences individuelles de condition modeste, d'aspect banal, mais attrayantes par l'inconnu qu'elles cachent derrière des habitudes de vie et de métier. L'homme de ces existences-là nous paraîtrait tout autre, si nous pouvions le connaître. Ce sont elles que le romancier a suivies, guettées, devinées, pour voir enfin surgir cet homme réel à la faveur de quelque crise imprévue. Le mystère humain a obsédé Estaunié de son drame invisible. Une belle série de romans s'est déroulée sous l'impulsion et dans le sens de *La Vie secrète* (1908).

C'est entre 1913 et 1925 qu'on a connu un Estaunié grand romancier avec *Les Choses voient*, *L'Ascension de M. Baslèvre*, *L'Infirmier aux Mains de Lumière*...

Les Choses voient (1913): et quoi donc? Leurs hôtes, qui eux sont aveugles. En effet, dans une maison bourgeoise de province, imaginez que le miroir, le secrétaire, l'horloge, tous les meubles observent, enregistrent, se communiquent leurs découvertes: est-ce que la vie profonde des habitants de la vieille demeure n'affleurerait pas à la longue? est-ce que le drame, l'affreux drame domestique ne forcerait pas enfin de sa révélation l'apparence cadennassée? Voilà la vie sourde, intime et puissante qu'Estaunié a mise à découvert, adaptant à la tradition française de façon ingénieuse un thème de la littérature anglaise, l'intimité en révolte contre la société et ses conventions, un autre peut-être de la spiritualité russe,

le mystère romanesque des vies doubles. Cela va jusqu'à l'épouvante dans les nouvelles de *Solitudes* (1917), où pourtant rien n'arrive d'extraordinaire · elle rôde. Le plus souvent, il y a sacrifice nécessaire. Si M. Baslèvre fait son *Ascension* (1921) au-dessus de lui-même, c'est à l'aide d'un amour douloureux. Tous les héros d'Estaunié souffrent, il est le romancier de la souffrance, mais génératrice de bonté, de charité et de grandeur morale. Parti du rationalisme le plus dur, il a abouti, dans *L'Infirmé aux Mains de Lumière* (1924), à une conclusion religieuse. En faveur de quelle religion ? Il ne le dit pas. Il montre seulement que le sens même de la destinée humaine impose le problème de Dieu. Et il le montre par l'action de véritables, parfois atroces tragédies, comme dans *Le Labyrinthe* (1925).

Évidemment la volonté de l'auteur se fait un peu trop sentir derrière ses personnages, et les épisodes de ses romans ne s'agencent pas sans arbitraire. Il n'est certes pas débordé par la vie qu'il met en train, les écluses sont là. Qu'on ne parle point, à son sujet, de Dostoïevski. Par surcroît, il est indifférent au style, il n'a pour émouvoir que le sérieux scrutateur de sa pensée et la force de sa sympathie humaine. Peut-être est-il noté Édouard Rod, la réplique française de ce Suisse. Ils ont tous deux de la flamme, comme peuvent en avoir les jansénistes et les protestants.

Paul Brulat, mort pendant la guerre ayant achevé d'intéressants mémoires, avait connu quelques années la célébrité avec *La Gangue* (1903), où le pathétique naît de l'exploitation d'une situation anecdotique, exceptionnelle et inhumaine, mais que dicta un cœur magnanime et triste.

VII. — HISTORIENS ET PEINTRES DES MŒURS

I. PAUL ADAM.

De famille artésienne, mais né et mort à Paris (7 décembre 1862-2 janvier 1920), obligé de se tailler dans la littérature un métier, Paul Adam débuta à vingt trois ans avec *Chair Molle*, lourdement naturaliste.

C'est au contraire l'atmosphère symboliste qui enveloppe

son second roman, *Soi*, analyse de l'irréductibilité féminine. Il collabora d'ailleurs avec le Moïcas symboliste pour les nouvelles du *Thé chez Miranda* (1887). Le Symbolisme devait tourner la tête, pour peu de temps heureusement, à cette victime de Stanislas de Guaita ; adonné aux sciences occultes et sous leur influence, qui se prolongera souterrainement dans une partie de l'œuvre, coadjuteur imprévu de Péladan, Adam écrivit quelques romans devenus illisibles comme *Être* (1888), *En Décor* (1890). Lui qui avait les dons d'un peintre appliqué et brillant, et qui fait vivre en effet, avec un certain relief, des magistrats de province dans *Robes rouges* (1891), des bohèmes esthètes de la capitale dans *Le Vice filial* (1892), des médecins dans *La Force du Mal* (1896), il est allé dans *La Parade amoureuse* (1894) jusqu'à l'obscur étranger. C'est donc ainsi qu'il apparut dans un monde littéraire encore naturaliste, en fier Lohengrin, porté par le Cygne symboliste et longcant la rive des idées.

Il y aborda. L'appétit des idées le mit sur sa voie avec *Le Mystère des Foules* (1895), romancement assez barrésien d'une campagne boulangiste; *L'Année de Clarisse* (1897), chronique fort libre de sa « petite secousse » à lui; les *Lettres de Malaisie*, anticipation d'une république aristocratiquement anarchiste dans le goût de *La Cocarde*, mais fondée sur la science. Flaubertien, Adam a trouvé sa Carthage dans Byzance et ramené *Salammbô* à *Irène et les Eunouques*; mais en disciple qui a mal tourné, il l'a obscurcie d'idéologie ambitieuse : ne voulait-il pas réconcilier rétrospectivement les deux empires d'Orient et d'Occident ?

Or Paul Adam réussit un jour à vraiment incarner des idées et ce fut dans *Le Temps et la Vie*, hardie entreprise (1899-1903) qui déroule quatre romans : *La Force*, *L'Enfant d'Austerlitz*, *La Ruse*, *Au Soleil de Juillet*, autour d'une famille française, celle même de l'auteur entre 1800 et 1830. Ce cycle de l'énergie marque une date dans l'histoire de nos mœurs. La fin du siècle avait tout cédé à la mollesse et à la dissolution, et voilà que tout à coup un jeune romancier hier anarchiste se met à glorifier le courage militaire, le sacrifice militaire, l'honneur militaire. M. Daniel-Rops raconte qu'en 1914, au premier matin de la Marne, le général de Maud'huy fit lire à ses troupes, pour les exalter, une page de *La Force*. Une ébullition révolutionnaire et patriote agite et brûle en effet ces

livres, images violentes mais compréhensives de la Révolution bottée. Bernard Héricourt, ses sœurs, sa femme, c'est la génération de l'ambition courageuse, l'ascension de la roture avide de biens et de gloire, mais d'une gloire avec laquelle celle de la France s'est confondue et qui cimentait l'unité : Adam voulait célébrer la plus magnifique tentative de l'Occident depuis l'empire de Rome, presque réussie par la nation, manquée par l'Empereur. Histoire rapide, dense et pesante, extrêmement mêlée, qui révèle un peintre fougueux et hardi pour les batailles, un peintre aimable et précis pour Paris, sa vie travailleuse, sa vie galante (avec une insistance d'érotisme), ses salons, ses cafés, ses rues, ses intérieurs. Le peintre-poète même ne fait pas défaut, aux moments d'émotion individuelle et de rêverie intime.

Le quadruple roman commencé avec *La Force* aboutissait à une glorification du génie latin romancé déjà dans *La Bataille d'Udde* (1899) et qui se poursuit dans *La Ville inconnue*, le meilleur volume d'une série inspirée par la mission colonisatrice de la France. Les livres de critique, *Le Triomphe des Médiocres* (1898), *La Morale des Sports* (1907), *Le Malaise du Monde latin* (1910), n'ont pas cessé de suivre parallèlement une direction nationale et classique, mais entichés d'aristocratie intellectuelle, affaiblis par le tort de croire possible et souhaitable le gouvernement des idées. Dans le roman, c'est du point de vue français et latin, civilisateur par l'autorité et par le courage, que Paul Adam a pris position contre un grossier nietzschéisme de chez nous et d'ailleurs. Le nietzschéisme se décomposait déjà et devenait une facilité de vocabulaire pour désigner le cynisme des appétits, lorsque parut *Le Serpent noir* (1905). Le titre symbolique était pris au chapitre de *Zarathoustra* où l'on voit un berger mordre la bête qui lui ronge la gorge, lui arracher la tête, et, l'ayant crachée, se trouver libre et heureux. Faut-il donc rejeter de même les préjugés ataviques, l'honnête timidité, les scrupules, pour dresser en soi le sur-homme ? L'habile forban de Paul Adam ne réussit pas à en persuader un savant biologiste, nouveau Pasteur, ni sa femme mystique, tentés cependant, celui-là de faire souffrir pour devenir grand, celle-ci de se sacrifier pour le bonheur de ses semblables. Mais c'était l'occasion pour le romancier de décrire un sursaut des âmes et de magnifier la fidélité à une union sans amour par attachement

à la foi jadis échangée. Le livre, sur sa fin, s'élève à un débat de conscience qui ne manque pas d'allure et qui eût peut-être triomphé au théâtre.

Adam malheureusement n'était pas homme de théâtre. Il a planté sur les planches un autre monstre de muflerie moderne qui fait pendant au tentateur du *Serpent noir* : le Chambolot des *Mouettes* (1906). Or cette pièce, pas plus qu'une pièce précédente, *Le Cuivre* (1897), n'échappe à la conversation raisonneuse qui les a peignées toutes deux.

Enfin *Le Trust* (1910) reprend la pensée de *La Force* sur un plan nouveau et, pour ainsi dire à l'encontre. Il peint l'arrivée des grands chefs d'industrie dans la civilisation. Après l'énergie généreuse et passionnée de grandeur humaine, c'est l'énergie cynique et jalouse d'hégémonie matérielle. Au lieu des hommes sacrifiés à une cause, patrie ou race, ce sont les individus jetés au Minotaure qu'est le progrès industriel. Par les accidents, par la folie, il tue; par sa maîtrise des forces naturelles, il est marchand d'esclaves. Il développe chez ses chevaliers le besoin de jouissance, cette audace qui broie le cœur des femmes, qui exténue les hommes dans une vie paroxyste et les livre jeunes à la mort. Pourtant le romancier a imaginé des âmes capables de mettre des volontés en faisceaux, ordonnatrices, créatrices d'efficacité, tel ce Jim Clamorgan, l'Américain par qui le Français Héricourt laisse absorber son entreprise. Il a sculpté, comme à coups de poing, avec un mélange de hâte savante et de narveté, la psychologie des deux potentats. Le reste se perd dans les remous de la masse, à travers les pays où le roman nous transporte successivement, à Cuba, en Égypte, en France. Car Paul Adam voyait grand. Ici il fait concurrence à la grande presse d'information et il est devenu Yankee. Building à New-York, scène de lynchage, débarquement d'émigrants, sinistre dans une usine électrique, etc., etc... : sans doute, ces scènes et tableaux étaient « à faire », ils l'étaient un peu trop. Tout cela d'ailleurs étalé dans l'ensemble et chaotique dans le détail. Épopée de cinéma... Adam se tourmentait de la conviction qu'un roman, jamais assez touffu, ne brasse jamais assez de documents et d'images, d'émotions et d'idées. L'idée qui domine le *Trust*, c'est que le pouvoir du capital, flanqué de la force du Nombre, est un terrible négrier. Équitable d'ailleurs, Adam n'a ni fermé ses yeux ni bouché les nôtres sur une incontestable beauté

massive et brutale d'un monde acharné à êtreindre, à conquérir à se consumer.

Pourquoi l'œuvre de Paul Adam, qui fixe de grands aspects essentiels du XIX^e siècle et du monde contemporain, la possession merveilleuse de la matière, l'énergie des cœurs, la fièvre de l'existence, l'âme des batailles et celle des usines, et qui dépense tant de dynamisme dans l'évocation, qui par surcroît flatte notre orgueil, semble-t-elle condamnée à périr ? Sans doute sa folle abondance la handicape-t-elle. Adam vécut longtemps au château de Montebise où, tel Buffon à Montbard, il besognait de six heures du matin à neuf heures du soir avec de bièves relâches. Une création est sortie de là, où la qualité étouffe. Beaucoup d'ouvrages ont déjà sombré. Mais les autres mêmes restent menacés par la lourdeur qui encombre le vocabulaire et bouscule la syntaxe, par cette violence puérile à vouloir dire trop de choses à la fois et trop différentes de nature, surtout par un art peut-être mal né, assurément mal éduqué, et qui n'arrive jamais à dégager du tohubohu l'axe vivant, l'être en marche. Et puis enfin, à force de poursuivre la vie avec une minutie agitée, un écrivain l'immobilise. Beaucoup de pages d'Adam font penser à des acrobates soudain figés sur l'arène d'un cirque pris de folie.

2. LUCIEN MUHLFELD.

Critique à *L'Écho de Paris*, en succession d'Henri Bauer, Lucien Muhlfeld avait exercé sa verve précise et mordante, dans *La Fin d'un Art* (1890), sur les « fabricants » de théâtre et, dans *Le Monde où l'on s'imprime*, sur « quelques lettrés et divers illettrés contemporains ». Romancier, Lucien Muhlfeld, qui mourut à trente-deux ans (1870-1902), a laissé *Le mauvais Désir* (1898), forte étude de la jalousie; *La Carrière d'André Tourette* (1900), esquisse très vive d'un être veule dans un monde veule; *L'Associée* (1902), grave et sympathique entente de l'auteur avec la femme d'un savant qui, ayant fait d'elle sa collaboratrice, l'exploite et la dédaigne. Ce brillant analyste était un juge fermé. À l'avant-garde par jeunesse et par ambition, il était armé d'une connaissance instruite, d'une observation sévère.

3. GEORGES LECOMTE.

Georges Lecomte avait trente ans lorsqu'il publia *Les Valets* (1897), satire des parlementaires provinciaux de la III^e République. Après deux romans d'intrigue assez osés, celui des *Carlons verts* (1901) fit subir aux fonctionnaires de ministères le même sort que *Les Valets* aux députés. Si dans ces livres et dans *Le Veau d'Or* il a poursuivi l'enquête sur une société malade, il en a consacré d'autres aux énergies de santé et de résurrection : *L'Espoir* notamment, qui montre l'âme française triomphant de la défaite de 1870 et qui peut se lire aujourd'hui comme un roman d'actualité.

4. AUTRES AUTEURS.

A rapprocher de Georges Lecomte, mais plus sombre dans sa peinture critique et plus allègre dans ses éclaircies, Henri Ménabréa a romancé une double expérience de la famille bourgeoise et du monde de l'entreprise. Deux livres, *Une Brillante Affaire* et *Les Avarès*, écrits celui-là avec une rayonnante sympathie, celui-ci avec une rage froide, attestent la puissance d'un tempérament et les soins d'un très probe écrivain (1913 et 1920).

Qui veut plonger dans les honnêtes mœurs du passé devra lire Jacques des Gachons, Berrichon hostile à l'emphase, coutumier de la simplicité émue et souriante : d'où le charme de *Mon Amie* (1902), « souvenir d'un bon jeune homme » et de son amour manqué. Dans la même note, l'idylle du *Chemin de Sable* (1910) manque de tourner au tragique. On voit que l'auteur ne fait pas fi de la dure réalité. La faune parisienne lui donne aisément sur les nerfs. Il en détache, dans *La Vallée bleue* (1912), des échantillons qu'il met au vert ; c'est pour les montrer répandant autour d'eux trouble et corruption avant de s'abîmer à leur tour dans le malheur. Mais le chef-d'œuvre de Jacques des Gachons remonte à 1904 et s'appelle *La Maison des Dames Renoir*. C'est une des trois ou quatre peintures réussies de la vie de province à la fin de l'autre siècle.

Autour d'une œuvre abondante mais exacte, fine, minutieuse, Jules Perrin (1862-1944) n'a jamais fait mieux qu'*Un petit Coin du Monde* (1902), dont l'ironie attentive pénètre les

replis d'une minuscule humanité où la pitié même ne descendrait pas. Dans *Annik sans Place* (1914), il donne un aperçu de la vie de pêche à Douarnenez. Notons que *Brocéliande*, évocation de la Bretagne terrienne et montagneuse, était son livre préféré.

Un homme né à San Francisco et mort à Tréboul en Finistère, qui a voyagé longtemps comme commissaire aux vivres sur les paquebots, puis a erré sur les rivages de l'Océan et de la Méditerranée, aurait sa place parmi les écrivains d'aventure et dans l'exotisme. Et John Antoine Nau (1860-1918) fut, en effet, un poète des nostalgies lointaines, un conteur des étrangetés pittoresques de *L'Archipel caraïbe* (posthume), un romancier des tristes sires mystérieux (*Le Prêtreur d'Amour*, 1905; *Cristobal le Poète*, 1912). Mais néanmoins son livre de prose qui compte essentiellement, c'est *Force ennemie* (1903), qui peint les multiples types d'un asile de fous avec une verve satirique malheureusement alourdie d'épais naturalisme. Encore ce récit d'un interné, diaboliquement habile à mélanger le réel des hommes avec l'illusion de la folie délirante, déploie-t-il une ingéniosité de psychologue avec un savoir de psychiatre. John Antoine Nau avait plus d'une corde à son arc. Sa riche nature d'écrivain le protégeait contre l'arbitraire des classements.

Si l'on rapproche des *Métèques* (1907) et de *Lucien* (1910), où l'époque se voit blessée à vif dans un de ses vices et dans une de ses fatalités, un livre comme *Le Plaisir* (1912), on se rend compte que la violence menait le talent de Binet-Valmer (1875-1942), la violence nourrie de perversité morose plutôt que de la sensualité affichée à l'extérieur. Binet-Valmer imprimait à ses romans un mouvement qui le désignait pour le théâtre. Que ne l'a-t-il compris !

Gabrielle Réval a fixé une image impartiale des *Sévriennes* en 1900, plus contestable des *Lycéennes* en 1902, et Simone Bodève a peint ouvrières et employées de Paris dans *La Petite Lotte*; Paul Reboux est sorti illustre de la *Maison de Danses*, en 1904; Georges Le Cardonnell a vulgarisé avec adresse l'art de M. Bergeret dans son unique roman, *Les Soutiens de l'Ordre* (1909), Marcel Barrière, auteur d'un livre incomparable, *Don Juan moderne*, sur les canons de la beauté féminine d'aujourd'hui, a composé d'importants romans sur les dessous de notre société, largement conçus, décevants dans

l'exécution, Henri Lavedan devait, à partir de 1920, publier *Le Chemin du Salut*, et peindre dans ce roman à sept volumes les transformations morales de la société après l'autre guerre. Il a considéré évidemment la littérature d'Eugène Sue comme un envers .. dont il voulait être l'endroît

Deux Suisses morts aujourd'hui sont à joindre à ces historiens des mœurs. L'un, Louis Dumur, avait commencé par amuser Paris de ses crayons de types genevois. Mais la guerre de 1914-1918 fit prendre la plume guerrière et vengeresse à l'auteur d'un *Coco de Gêne* (1902) et des *Trois Demoiselles du Père Maire* (1909) : tout le monde a lu *Nach Paris* et *Le Boucher de Verdun*. L'autre aussi, Benjamin Vallotton, s'est laissé détourner par la guerre de ses estampes humoristiques. *Ce qu'en pense Potterat* (1915) traçait l'esquisse d'un Ramuz français ou d'un Thibaudet d'Helvétie. Auparavant Vallotton, ému par l'Alsace asservie, avait publié *On changerait plutôt le cœur de place*, ensuite, peintre des mutilés aveugles, *A tâtons*. Enfin il allait construire entre les deux guerres une trilogie chargée d'explosifs : *Quel est ton pays ?* (1929-1931). -

VIII. — ROMANCIERS DE MŒURS PROVINCIALES

La littérature contemporaine porte certains de ses fruits sur des branches déjà longues où ces fruits-là sont venus tardivement; c'est le cas des produits romanesques du régionalisme.

Le mouvement régionaliste, qui se recommande de philosophes comme Comte, Taine et Proudhon, et qu'un grand géographe, Vidal de la Blache, a servi, se connaît des précurseurs littéraires dans la première partie du XIX^e siècle. Leconte de Lisle, Sand, Michelet, Nerval. L'initiateur proprement dit s'est levé en pays de langue d'oc, c'est Mistral, qui sut nourrir sur sa petite patrie un génie homérique. Mais chez Mistral, une littérature d'idées soutenait l'autre, idées régionalistes qui ont embrassé toutes les activités et pénétré jusque dans la politique. Aussi quelques théoriciens ont-ils leur place à sa suite. Les « Jeunes Félibres » qui scandalisèrent les Félibres de Paris, le 22 février 1892, en réclamant des libertés pour les communes et une assemblée régionale souveraine, rompirent

en 1894 avec leurs vieux compagnons, fondèrent l'École paillienne du Félibrige, et c'est de ce nouveau groupe, soutenu par l'*Azoli* mistralien, que devaient émerger bientôt Auguste Cavalier et Charles-Brun.

La Déclaration des « Jeunes Félibres », Maurras, l'enfant de Martigues, l'avait rédigée avec le Toulonnais Frédéric Amouretti (1863-1903), savant politique auprès de qui se renseignait dans le même temps Maurice Barrès pour organiser son régionalisme nancéien, lequel a dérivé de Gellée, de Callot et des bons ducs, tout ainsi qu'en Bretagne Charles Le Goffic s'inspirait de la duchesse Anne, des Celtisants et de Renan.

Charles-Brun, qui est l'auteur d'une thèse lourde d'idées sur le *Roman social en France au XIX^e siècle* (1910), qui pour ses écrits comme pour ses conférences a retrouvé sans effort le ton attique, et qui sut inculquer un humanisme d'hellénisant à la poétesse Renée Vivien, aurait pu fournir une belle course littéraire. Il a préféré se consacrer à la Fédération régionaliste française, qu'il fonda en 1900, et qu'il a présidée jusqu'à sa mort en 1946. Il en a exprimé la philosophie et développé le programme dans *Le Régionalisme* (1911), qui est une charte. Comme Mistral, le Languedocien Charles-Brun, à la conscience d'un passé unit la volonté d'un avenir; il rassemble en synthèse des efforts littéraires, scientifiques, économiques, politiques. Combien de littérateurs « régionalistes » durent lui paraître de simples et inutiles touristes !

Bien que certains types littéraires du roman résument désormais l'expression essentielle de leur province, telle la Mireille de Mistral ou la Marie de Brizeux, tel le Jacquou de Le Roy, il est évident qu'un Mistral, même un Le Roy et un Brizeux brisent le cadre régionaliste et rejoignent la littérature universelle. Ils ne sont régionalistes qu'à la base. Ils président de haut un cercle d'auteurs d'ailleurs admirablement sincères, les uns armés de réalisme, les autres parés de poésie, qui avec le titre honorable de romanciers régionalistes composent une véritable géographie, non seulement pittoresque, mais psychologique et morale, de la France. Et cette *Géographie littéraire de la France*, un régionaliste breton, Auguste Dupouy, en 1944, l'écrira (vingt ans après que Septime Gorceix aura fait paraître son admirable anthologie, *Le Miroir de la France*).

Charles Le Goffic lui aussi déborde et domine la catégorie,

ainsi qu'Émile Guillaumin, chef des rustiques, à côté de qui s'aperçoit son successeur Joseph Voisin (né en 1885), l'auteur de *L'Académie de Méruilles-Chaumes* et de *Jean Veyre et son Ménage*.

Il est à noter que ce que peignent beaucoup de romanciers provinciaux et rustiques, c'est une époque terminée au début de ce siècle, c'est-à-dire au moment où se sont accomplis les grands changements dans les moyens de transport, de communication et d'éclairage. Et cela fait déjà de l'histoire.

I. BRETAGNE.

La Bretagne, pour son académie idéale, dispose de plusieurs seigneurs des lettres. A Le Goffic elle adjoint Le Braz, Géniaux et Dupouy.

Entraîné à la poursuite du génie breton par Luzel (le savant folk-loriste), Anatole Le Braz (1859-1926), après avoir cherché quelque temps sa voie, obtint un succès avec *La Chanson de Bretagne* (1892), puis un triomphe l'année suivante, avec *La Légende de la Mort en Basse-Bretagne* : qui nommerait plus parfait reliquaire de l'âme d'Armor ? *Au Pays des Pardons* (1894) et trois autres volumes ont suivi. Mais une thèse sur le *Théâtre celtique* lui ayant valu sa chaire à l'Université de Rennes, Le Braz se découvrit conférencier et disparut derrière les horizons dans l'or des Amériques. Il n'a presque plus écrit. Toutefois son étude introductive à l'*Anthologie de Bretagne* (1925) est une page magnifique, qui peut résumer son œuvre.

Peintre exact et prenant de *L'Océan* (1912) et de ses rivages (il avait auparavant flâné *Sous les Lauriers de Kabylie*), Charles Géniaux a sa meilleure chance dans la création de deux êtres nobles et purs qui s'aiment mais que sépare à jamais le caractère sacré de l'homme ; prêtre et saint, il a ramené la jeune fille à la foi. *La Passion d'Armelle Louanais* (1917) est un grand et beau roman. L'auteur y a méprisé toute facilité, il a suivi le chemin le plus ardu, le plus sombre, mais aussi le plus haut, le long duquel deux âmes inégales (celle de Nicolas Helléas porte au sublime son stoïcisme chrétien) brûlent de leur mysticité.

Auguste Dupouy, l'auteur de *La Géographie littéraire de la France*, apparaît successivement poète, romancier, historien. *Partances* est le joli titre du recueil de vers délicats et intenses

(1905) où il a fait tenir « toute la nostalgie des ports bretons » Le Goffic, son maître et ami, s'en portait garant. Puis Dupouy attendit jusqu'en 1922 pour publier ses romans, *L'Affligé*, *Le Chemin de Ronde*, dans lesquels il eût été difficile d'enfermer plus de sombre tristesse secrètement éclairée de l'intérieur. L'éclairage du grand jour a enveloppé *La Paix des Champs* en 1925. Enfin *Le Breton Yves de Keiguelen* (1929), plutôt que de romancer une biographie de grand marin, apporte des traits vivants à la psychologie des Celtes.

2. ILES DE L'Océan.

Ouessant prisonnière des flots, ses filles instinctives et mystérieuses, tout un monde impénétrable, résigné ou sourdement révolté, on ne sait : de cette matière le moindre journaliste aurait tiré des pages dramatiques : au lieu qu'André Savignon n'a fait qu'un livre plat et sans art, *Les Filles de la Plue*, Prix Goncourt 1912.

Autre prix Goncourt de l'année suivante : Marc Elder; autre peinture ilienne, celle de Noirmoutier : *Le Peuple de la Mer*; autre échec : un style de naturaliste faiseur de mines s'adapte mal à des êtres primitifs et frustes, aux drames mortels des trois nouvelles violentes dont se compose le volume.

3. AUTRES PROVINCES.

Gaston Roupnel suffit longtemps à la Bourgogne. *Nono* (1910), *Le vieux Garain* (1914), sont des types, à qui l'on dirait que la terre paysanne sert de chair. Beaucoup plus tard, Roupnel écrira ses grands livres, nous le retrouverons après la guerre de 14-18.

Excellent animalier qui croyait à l'âme des bêtes, Louis Pergaud (1882-1915) imaginait leurs sentiments d'après leurs mœurs et les manifestait à l'aide de petits drames bien construits, variés par une imagination active et mobile. *De Goupil à Margot* (1910), *Le Roman de Miraut* (1914) sont des livres savoureux. Entre temps, Pergaud avait interrompu ses chères histoires d'êtres à quatre pattes pour faire une incursion dans le monde des enfants : *La Guerre des Boutons*, roman des tumultes de la douzième année (1912), fut une réussite que le cinéma a popularisée... La guerre nous enleva Pergaud.

Une publication posthume prolonge toute cette rusticité de Franche-Comté, fraternellement sentie et comprise, jusqu'aux hommes : *Les Rustiques* (1921).

Les paysans du Berry, leur cœur, leur esprit, Hugues Lapaire (né en 1869), en vers et en prose, abondamment, les a montrés tels qu'ils sont, sans flatteries, encore qu'avec une faiblesse pour leurs cornemuses. (Ses *Rimouères d'un Paysan* (1905) sont des poèmes patoisants.) — De Gabriel Nigond, Marcel Schwob admira les poèmes, fidèles plus que son théâtre au terroir. *Gone* (1920) est un roman juteux.

La Lorraine est la véritable héroïne des romans d'Émile Moselly : *Jean des Brebis* (1904), *Terres lorraines* (1907), *Le Rouet d'Ivoire* (1908), au talent fier et mélancolique.

Jean Nesmy (né en 1878), conservateur des Eaux et Forêts comme La Fontaine, catholique comme son maître René Bazin, a rassemblé une somme limousine, spécialement corrézienne, dans de multiples romans et contes moraux (*L'Ivrise*, *La Lumière de la Maison*, *La Fée des Bois*).

Léon Lafage descend de Pouvillon. On entend les cigales dans les contes qu'il a pris au folk-lore vivant du peuple quercynois. Ce peuple sait si bien conter ! Il y a un bruit de noix croquées dans *La Chèvre de Pescadoire* (1908), *Le bel Écu de Jean Clochepin* (1911), *Les Abeilles mortes* (1921), *La Rose de Cuir* (1940).

Emmanuel Delbousquet a peint le monde des corridas landaises, rude, sensuel, criminel à l'occasion ; il a campé dans *L'Écarteur* (1905) le torero sans cape, qui parfois s'arme d'une corde, comme le lutteur antique s'armait d'un filet.

Les gardians et directeurs de courses que subit le peuple des taureaux dans la Camargue, comment la solitude ne nourrirait-elle pas leurs passions fortes ? Louis André et Jean Bosc ont très bien raconté *La Haine d'un Gardian* (1911).

A un autre point cardinal, un écrivain belge, Edmond Glesener, a personnifié l'âme liégeoise, si complexe, dans un livre témoin, *Le Cœur de François Rémy* (1904). Un Wallon, Hubert Krains, émouvait en même temps son public avec *Le Pain noir* (1904), roman douloureux et sobre des populations qui peinent entre Namur et Liège.

Des revues ont appuyé dans plusieurs provinces ce régionalisme qui passe à la taille de la France une ceinture de

romans. *La Revue littéraire de Paris et de la Champagne* a paru à Reims par les soins de G. Aubert. *Le Beffroi* de Léon Bocquet, à Lille, a groupé Roger Allard, Francis Éon, Léon Deubel, Floris Delattre, Théo Varlet, tous poètes. *L'Aube méridionale*, *La Revue forézienne* de La Villehervé et Gossez, *La Revue périgourdine* d'Henry Cellierier, ne sont que quelques têtes dans une assemblée. Elles ne doivent pas cacher celle de Paul Sébillot, admirable rassembleur de légendes et de traditions dans son *Folklore de France* (1905).

IX. — ROMANCIERS D'HISTOIRE

Au flanc du roman historique qui développe sa chaîne des *Martyrs* à Paul Adam, des auteurs moins importants mais encore intéressants ont planté leurs œuvres. Il est curieux de signaler que *Byzance*, la lourde mais vivante reconstitution de Jean Lombard, et *Coin de Byzance*, tableaux variés, pittoresques et anachroniques de Jean Lorrain, ont paru la même année (1901). Le style de *Byzance*, ainsi que de *L'Agonie* du même auteur, rend ces deux livres illisibles. Henri de Régnier, André Lichtenberger, Louis Bertrand, etc. ont touché au roman d'histoire, ce sera encore le cas des frères Margueritte et de Descaves. Mais Maindron et d'Esparbès s'en font une spécialité.

Figure originale, cocasse et aussi sympathique que scandaleuse, ce Maurice Maindron (1857-1919), de qui l'œuvre ne se rattache au monde moderne que par *L'Arbre de Science* (1906), satire des intrigues qui avilissent une partie du monde savant : il le connaissait bien, ayant travaillé comme aide-naturaliste au Muséum. Plus encore qu'avec les savants, il a vécu avec les insectes, il a pris part à des missions scientifiques pour aller s'enquérir de leur vie en Afrique, en Océanie, dans l'Inde. Et ce sont leurs cuirasses naturelles qui l'amènèrent à prendre de l'intérêt pour les armures humaines du temps passé. Il en acquit la connaissance presque maniaque. Ne dit-on pas qu'en descriptions de toutes armes offensives et défensives il a abondamment fourni le *Nouveau Larousse* ? Excellente garantie pour l'exactitude technique du romancier. Car Maindron en est venu finalement à peindre ce passé bardé et caparaçonné de fer, à revivre dans le tumulte des guerres de

religion, à épouser rétrospectivement la haine des catholiques contre les huguenots. Ses romans, du *Tournoi de Vauplassans* (1895) à *Ce bon Monsieur de Véragnes* (1911), en passant par *Blancador l'Avantageux* (1900), ressuscitent une vie de rapides chevauchées, de coups de main, d'assassinats et de grasses joyeusetés où les femmes jouent le rôle éclatant et pitoyable de belles proies. D'entre ces histoires de psychologie simpliste et encombrées de reconstruction technique et bibelotière, se détache un récit puissant et original, *Saint-Cendre* (1902). Elle ne s'oubliera pas, cette figure qui porte la double ardeur guerrière et amoureuse à un niveau où les sentiments communs ne l'atteignent plus. Le marquis de Saint-Cendre a fouetté une grande dame insolente, il prend les autres d'assaut, comme il met les châteaux à sac. Il est incapable d'aimer et on l'aime. Les coalitions les plus légitimes et les guets-apens les mieux montés contre lui échouent. Aussi a-t-il le verbe fier comme l'épée, il reste gai dans le péril, il raille et commente, pareil à un héros de l'Iliade, Don Juan sanglant que Montluc et Brantôme unis auraient eu peine à camper. Il ruine évidemment, Paul Souday l'avait justement remarqué, la thèse de *Cinq-Mars*, en peignant une incorrigible noblesse dans toute sa rage. Et l'on se demande comment Maïndron arrangeait dans sa tête une ardeur proclamée catholique avec la morale de « surhomme » qui ne connaît pas d'obstacle à la violence du désir, mêle l'amour à l'ardeur du sang répandu et tient la volupté pour le laurier dû aux entreprises de joyeux courage, lesquelles d'ailleurs finissent toujours tragiquement. Mais un héros est un héros, et il y a des grâces d'état pour les romanciers chargés de dons.

Le romancier de l'Irlande martyre (*Les Briseurs de Fer*) et de *La Légion étrangère*, Georges d'Esparsbès, s'est donné surtout pour tâche d'évoquer les guerres de Louis XV, de l'Empire et de la III^e République (*La Légende de l'Aigle*, 1893, *La Guerre en Dentelles*, 1896; *Les Victorieux*, 1919), et aussi *Les Demi-Soldes* de la Restauration (1899), en images d'Épinal vivement colorisées. Il y fallait du cœur. Mais dans le cœur de Georges d'Esparsbès (1862-1944) il y avait, a dit Coppée, un bonnet à poils.

Les deux frères Margueritte, dans leur période de collaboration, ont écrit un quadruple roman d'intention épique, *Une Époque* (1898-1904), l'époque de la première guerre

franco-allemande, qui comprend *Le Désastre*, sorte d'anti-Déluge, plein de ferveur pour les vaincus de Metz, puis *Les Tronçons du Glavier*, *Les Braves Gens* et *La Commune*, où l'accord d'une intéressante intrigue avec l'histoire des individus et des foules donne sa chance à cette œuvre de douleur et d'espoir humains autant que de conscience nationale.

X. — ROMANCIERS EXOTIQUES

Un moyen imprévu s'est offert d'écrire du roman d'histoire en s'attachant à l'histoire en train de se faire, et en lui adjoignant la géographie. Et ce fut en même temps tremper dans le roman d'aventures. Savoureuse complexité. Tout est savoureux qui touche à l'exotisme. Est-ce Kipling qui nous en donna le goût, par sa plongée dans les prolongements les plus hardis du monde moderne, par l'acceptation joyeuse de ses aspects les plus nouveaux ? Loti y est aussi pour quelque chose ; il a fait des disciples. Qu'on tienne compte encore de la facilité récente des grands voyages.

Judith Gautier (1850-1917), par son nom glorieux, par la masse de son œuvre de poète (*Le Livre de Jade*, 1867 ; *Poèmes de la Libellule*, 1885 ; *Poésies*, 1911), de romancier (*Le Dragon impérial*), de dramaturge (*Le Marchand de Souffles*, 1888, *Princesse d'Amour*, 1907), de mémorialiste (*Le Collier des Jours*, 1902-1909), et par le prestige de l'Extrême-Orient qu'elle révéla presque à elle seule, s'impose en tête des Français pérégrinateurs. Ses *Parfums de la Pagode* (1919) ne sont pas évaporés.

Enfant de Choisy-le-Roi, Pierre Mille (1865-1939) fut le conteur-né. Même ses romans consistent en grappes de contes brefs et nets. C'est qu'il aimait faire exact et juste, par conséquent se méfiait des remplissages : dans le conte, il avait l'impression de coïncider avec ses vérités.

Il a mis au monde un type qui s'appelle Barnavaux et porte l'uniforme de l'infanterie coloniale : un débrouillard joyeux qui se moque des caprices du sort et non moins des barrières par-dessus lesquelles trop de prudents et de soumis n'osent sauter. Il saute, lui. Au reste, il fait preuve d'une merveilleuse compréhension du monde des colonies. Dans *Sur la vaste*

Terre (1906), dans *Barnavaux et quelques Femmes* (1908), hasards, chances, bouffonneries se succèdent. Faut-il les attribuer à la vie ou bien au conteur ? Le résultat est réconfortant, en tout cas ; il invite à l'action. Littérairement, de tels livres pittoresques et joviaux, parfois émus, d'une émotion d'êtres robustes, font non seulement plus neuf, mais plus résistant que de l'Alphonse Daudet. L'influence s'y devine de Kipling. Sur un ton de voltairien secrètement sensible, *Le Bol de Chine*, *L'Enfant et la Reine morte*, *Caillou et Titu* (ici le personnage principal a cinq ans), *Le Monarque* (1913), dévoilent dans chacune de leurs histoires un trait de l'humanité commune, française ou étrangère, que l'auteur l'a découvert dans l'excentrique ou dans l'exotique, chez des saints ou chez des brutes.

Mille, après avoir touché à la basoche et à la diplomatie, s'était donné au journalisme, et cela conduit un homme chanceux à interviewer des rois, des empereurs, jusqu'à la reine Ranavaloa. *Mes Trônes et mes Dominations* rassembleront en 1936 les souvenirs les plus sérieusement ou cocassement glorieux du journaliste grand voyageur, philosophe et anecdotier. Journaliste en apparence et en surface. Il faut tenir Pierre Mille, en réalité et en profondeur, pour un moraliste très sûr autant que pour un conteur, les deux à la française. Dans le chapitre final de ces amusants mémoires, analysant sa paresse fameusement active, il a écrit une pure merveille d'intelligence, tantôt de ruse délicate, tantôt de franchise cordiale, philosophie de son œuvre. On n'a jamais reconnu à Pierre Mille la place qu'il mérite dans les tout premiers rangs.

Comme Mille le type de la Coloniale, Gilbert de Voisins a créé le poncif de l'aventurier exotique. On le voyait poindre dès les poèmes en prose des *Moments perdus de John Shag* (1904). Puis l'influence anglo-américaine s'exerça ; enfin un roman de 1909, *Le Bar de la Fourche*, planta sur ses deux jambes dans un impressionnant décor de Californie, au milieu d'une ambiance d'étrangeté violente, d'éclairage cinématographique et d'érotisme, un gaillard aux muscles d'acier, au cœur d'airain, à l'esprit de pile électrique. L'art de Voisins est approprié ; il nous jette dans la rêverie à proportion même de sa fermeté. Limité d'ailleurs. La psychologie qui l'inspire, au lieu de rejoindre l'expérience générale de l'homme, élucide des cas. Le cas de l'aventurier est simple. D'autres se font si étran-

ges, par exemple celui de *La Conscience dans le Mal* (1921), qu'en dépit de quelques scènes fortes, voilà un livre manqué.

D'origine lorraine, Louis Bertrand, normalien, professeur (1866-1942), traduit sa vision de la modernité algérienne dans plusieurs romans de procédé naturaliste : le mélange des colons dans *Le Sang des Races* (1899), l'ardeur au travail et aux amours dans *La Cina* (1900), le grouillement des bas-fonds d'Alger dans *Pépète le Bien-Aimé* (1904), et, dans *L'Invasion* (1907), Marseille couverte par les travailleurs italiens et le flot brutal de leurs instincts.

La curiosité de Louis Bertrand, née sur les bords de la Méditerranée, s'est étendue peu à peu à tous ses rivages. Elle y a porté un parti pris d'éliminer le prestige du passé et d'isoler le présent dans son activité exaltante, y compris ses laideurs et ses misères. C'est ce qui donne du piquant au cycle d'impressions de voyage — *La Grèce du Soleil et des Paysages* (1908), *Le Mirage oriental* (1909), *Le Livre de la Méditerranée* (1911) —, mais on s'irrite devant cet universitaire en vacances qui méprise son pain, l'antiquité.

À la jonction des deux Afriques, la romaine et l'arabe — celle-ci ne faisant que continuer celle-là, prétendait-il, et comme c'est contestable ! — Louis Bertrand a découvert un jour l'immense intérêt de l'antique évêque d'Hippo e. Mais qu'on ne croie pas qu'il ait renoncé pour cela à son modernisme pittoresque : il a vu le saint à travers les jeunes étudiants arabes de notre temps, et l'Afrique d'alors à travers ce que celle d'aujourd'hui lui mettait sous les yeux. C'est pourquoi son *Saint Augustin* (1913), privé ni de couleur, ni de mouvement, ni même de pathétique biographique, se trouve vidé de son noyau essentiel, à savoir l'esprit du père de l'Église, l'âme du prince chrétien.

Il n'y a pas à s'étonner, en somme, qu'entre les deux guerres, le fougueux académicien soit tombé dans un bric-à-bac : tantôt roman historique sur les chrétiens du III^e siècle (*Sanguis martyrum*, 1918) et sur la Lorraine du Second Empire (*Mademoiselle de Jessincourt*), tantôt haute fantaisie d'histoire (l'apologie toute pure de *Louis XIV*, en 1923), tantôt encore autobiographie romancée, depuis la jeunesse de *Jean Perbal* (1926) jusqu'à *Jérusalem* (1939) qui rend compte d'une conversion.

Une carrure décidée, une impatience d'action se levèrent

dans l'exotisme avec Claude Farrère, officier de marine né à Lyon en 1876 et qui s'appelle Édouard Bargone. Aucune nostalgie, point d'immobilité contemplative : le temps de Loti est passé. Farrère s'annonçait comme le romancier de l'ardeur, de la passion et de la lutte. Ses meilleurs écrits sont peut-être les moins connus : *Les Petites Allées*, par exemple, le roman qu'il préfère, consacré au demi-monde de Toulon, ou même *Fumée d'Opium*, son début en 1904, livre sensible et nu, avec des pages de grandeur. On sait que Farrère a connu le gros succès avec trois récits : *Les Civilisés* (1905), qui évoque la fébrile et dangereuse vie des Français de Saigon; *L'Homme qui assassina* (1907), drame d'amour qui éclate entre Européens dans la féerique Constantinople; *La Bataille* (1911) — bat ille de Tsoushisma —, livre riche de mémoire et d'imagination, vision du Japon militaire et de son héroïsme impassible, face aux Européens perplexes. Ces livres, à l'ombre desquels *Mademoiselle Dax jeune Fille*, quoique d'esprit satirique mis en verve par la vie bourgeoise lyonnaise, a l'air de s'étioler, ont su plaire par leur brutalité habile. Ils peignent la vie concrète en impressions d'êtres jeunes et robustes, simples et avertis. Très vite hélas, Claude Farrère a cédé à la facilité qui le guettait; il a livré l'exotisme au feuilleton mélodramatique.

Si quelqu'un a jamais voyagé en littérateur, c'est bien Myriam Harry (M^{me} Perrault-Harry, née à Jérusalem en 1875). La série de livres qui s'est étirée de *La Conquête de Jérusalem* (1904) à *Tunisie enchantée* (1931) déchaîne tout d'abord une musique de pâmoison. Mais ce sont des notations précises et classées qui servent à cet effet. L'auteur est un poète passionné de merveilleux, cependant un peintre attentif. Elle restera d'ailleurs une Orientale dépaycée.

L'Annam et le Tonkin ont eu leur psychologue, très subtil prosateur, en Jules Buisson (Propos d'un Intoxiqué, 1890; Fumeurs d'Opium, 1895). Jean Ajalbert restera l'auteur d'une idylle *Sao-Van-Di*, 1905) et d'une histoire comique (*Raffin-Su-Su*), endroit et envers du Laos. La construction du chemin de fer Siam-Cambodge a inspiré le *Kilomètre 33* (1913) à Henry Daguerches qui, avec une philosophie de saint-simonisme polytechnicien frotté de Kipling et de Paul Adam, grandit quelques modestes ingénieurs en héros. Daguerches voudra ensuite s'élever plus haut encore, trop haut, en esquis-

sant une épopée de l'homme blanc dans *Monde, vaste Monde* (1920).

Cette littérature compte un nom éclatant, Victor Ségalen (1878-1919), Breton singulier et excentrique qui fit le tour du monde comme médecin de compagnie, puis comme interprète de la marine, avant de séjourner longuement en Chine et en Océanie. Gilbert de Voisins l'a eu comme compagnon de voyage à travers l'Asie. Dans une série de poèmes en prose, *Les Immémoriaux* (1907), témoignage divinatoire sur la Tahiti de Gauguin, dans les poèmes aigus de *Stèles* (1910), Ségalen peignit les mœurs de là bas comme sur porcelaine, en images subtiles, difficiles, qui semblent vouloir raffiner sur *Connaissance de l'Est* de Claudel. Un roman posthume, *René Leys* (1922), dégage un charme énigmatique et puissant. On y voit toute chose et tout être nets et étranges, car ainsi le voulait le climat de Pékin. Une aventure éclate, romanesque et d'ampleur éblouissante, qui éclaire avec des lueurs magiques une Chine étonnamment précisée jusque dans les détails, puis elle s'évanouit en plein mystère : mais Ségalen donne l'impression que son héros fut le magicien.

Ségalen laisse également un drame, *Orphée Roi*, dont l'hermétisme fait briller par éclairs une grandeur mystique, un départ idéal pour destination inconnue.

Il était rentré en France pour faire la campagne de 14-18 dans les fusiliers-marins. Il est mort au Huelgoat le 21 mai 1919.

Du Congo rentra en France pour mourir, en 1914, Bernard Combette, de qui le livre de nouvelles, *Des Hommes*, avait fait sensation par sa force d'évocation précise et cependant rêveuse; Combette a laissé inachevé un roman, *L'Isolément*, « longue et minutieuse rhapsodie » de ses souvenirs, écrivit-on en marge des fragments publiés dans la *Nouvelle Revue Française*.

Qui est Paul Radiot ? Son livre *Notre jeune France* (1895) fixe avec une vérité profonde toutes les nuances et même l'irréductible couleur qui séparent notre âme de l'âme arabe.

Deux créoles de l'Île Bourbon, nés l'un en 1877, l'autre en 1880; deux peintres de l'Océan Indien et de leur île, de sa race, de ses délicieuses manières surannées : les Leblond. Oh ! il y a du poivre avec le sucre, dans leur littérature. Un peu de barbarie qui s'est insinuée par la jeunesse dans le raffinement d'ancienne France, les intrigues politiques, les rixes

de meetings, les pratiques de sorcellerie font le piment du *Zézère* (1903), de *La Sarabande* (1904), d'*Ulysse Cafre* (1907). C'est en 1908 que Marius et Ary Leblond enlevèrent le prix Goncourt en présentant à Paris un jeune homme de leur île natale, élevé dans les principes de la vieille société et qu'ils s'amusaient à heurter aux affranchis et affranchies du Quartier Latin; l'histoire de ses surprises, tentations et résistances s'appelle *En France*.

Les frères Leblond, par leurs romans, auxquels il faut ajouter une biographie de Gallieni (*Gallieni parle* et *La grande Ile de Madagascar*), mais aussi par leurs articles, leurs conférences et leur revue *La Vie*, ont fait une patiente et efficace propagande pour les colonies que la France possède et qu'elle aura mis longtemps à connaître. Plusieurs de nos romanciers de l'exotisme l'y ont aidée : Pierre Mille, Daguerches, Leblond, Radiot entre tous.

Dans la suite, cette littérature coloniale s'élargira dans une littérature d'Empire. Parallèlement à la littérature d'Empire, la littérature de voyage se développera pour aboutir à Louis Hémon, à Constantin-Weyer, à l'épanouissement des frères Tharaud.

VII

LE THÉÂTRE

Des auteurs connus continuaient leur œuvre : Donnay faisait afficher *Le Torrent* en 1898, Curel *La Nouvelle Idole* en 1899, Rostand *L'Aiglon* en 1900. Un isolé, Maurice de Faramond (1864-1923), donna en 1899 *La Noblesse de la Terre*, drame curieux et non sans puissance, où le travail et les moissons consolent la grande douleur d'un paysan et que ne devaient valoir ni *La Dame qui n'est plus aux Camélias* (1908) ni *Diane de Poitiers* (1911). Cependant de nouvelles et brillantes réputations apparurent avec le siècle, qui devaient allumer pour de longues années les feux de la rampe.

I. — GRANDES VEDETTES

1. HENRY BATAILLE.

L'enfance de ce poète authentique et son adolescence, des souvenirs nous les font connaître, qu'il a intitulés *L'Enfance éternelle* (1931) : titre qui revendique le droit de maintenir du rêve, du pressentiment mystérieux et de la fièvre dans toutes les œuvres d'une vie (1872-1922). Malheureusement il n'a pas conduit ses mémoires plus avant, et qui dira dans quelles abdications morales, dans quelles déchéances d'esprit l'« enfance éternelle » s'est perdue ?

Un jour vint où Bataille a voulu devenir le maître d'un théâtre d'émotion nerveuse, affecté de délectation ultra-

moderne dans la souffrance et dans la morbidité Il passa de la poésie à la scène par l'intermédiaire de *La Belle au Bois dormant*, féerie symboliste, et de *La Lépreuse*, tragédie légendaire inspirée du folk-lore breton. Son vrai début dramatique, il l'a fait avec *Ton Sang*, en 1896, qui dénuce les tourments charnels de quelques sentimentaux artistes Ces pièces, qui enchantèrent la jeunesse de l'époque, semblaient le départ d'un grand théâtre. L'auteur songeait à marcher l'égal de Claudel et de Maeterlinck... Mais quelque chose de malsain dans le pathétique, un appel évident à la sensiblerie, le lyrisme mêlé indiscrètement au dialogue psychologique, enfin le goût du symbole associé à celui des péripéties les plus théâtrales, tout cela annonçait le Bataille qu'une longue carrière a fixé dans les esprits En 1900, avec deux sœurs amoureuses d'un même homme, qu'une des deux épouse, *L'Enchantement* allait créer une situation à propos de laquelle Larroumet évoqua les spectacles de la Salpêtrière.

Maman Colibri (1904) traite un sujet si tristement risqué ! Cette femme qui, à l'âge de devenir grand-mère, s'éprend d'un ami de son fils et crie devant ce fils, devant son mari, le droit à l'amour, met le spectateur mal à l'aise ; bientôt elle s'enfuit avec son trop jeune amant et puis, renonçant enfin, revient mendier un coin dans la maison du fils qui l'avait découverte et trahie : une si pitoyable histoire, n'est-ce qu'anecdote ? ou bien la poursuite d'un intérêt de stupre ? À qui voudrait porter le vrai instinct sur la scène, il faudrait plus de force simple. Bataille a tenté d'y suppléer par la pitié : cela le sauvait-il aux yeux des moralistes ? Il a cherché l'aide d'un art encore fidèle à *La Chambre blanche* : cela lui valait-il l'excuse des délicats ?

On craint qu'il n'y ait eu dans ce cœur une soif de fausse sublimité et, sous l'apparence de féminité fleurie, un fond vulgaire. Dans *La Marche nuptiale* (190), Grâce de Plessans, comment a-t-elle pu croire aimer le piètre fantoche qui lui apprenait le piano ? L'auteur prétend-il qu'après pareille erreur nous prenions la jeune fille au sérieux ? De si pauvres proies pour la grande Vénus ! de si médiocres serviteurs pour une religion de l'amour ! Bataille en personne s'est vanté d'avoir dénoncé dans *La Marche nuptiale* un orgueil de caste, comme il aurait dénoncé ensuite dans *Le Scandale* la province odieuse, tyran des libertés de conscience. Est-ce

possible ? Devant les victimes qu'il a choisis, qui n'a pas envie de crier : « Vive la caste ! vive la province ! ». Un personnage de la pièce fournit une autre explication. Il y avait chez Grâce un don d'amour presque mystique, une frénésie de sa foi chrétienne : il aurait fallu les montrer. . Et que dire encore de la pauvre fille surclassée par son mariage avec le peintre de cette *Femme nue* (1908) pour laquelle elle a jadis servi de modèle ? Il est devenu grand homme, elle ne se sent pas de force à défendre son bonheur lorsqu'elle le voit menacé et déjà perdu ; elle ne manque donc pas d'émouvoir. Mais sur quel plan ? Celui du mélodrame où Margot doit pleurer. Comment donc le déplacement de tant d'ain dans le pathétique, sans parler de tout Paris convié dans l'atelier illustre, n'appellerait-il pas la pitié du spectateur lucide, moins sur le désespoir de Loulou que sur l'effort disproportionné de son créateur ?

On était descendu très bas dans l'indignité avec *Poluche* (1906), « rigolo » méprisable. On retombe aussi bas avec *Le Scandale* (1909), avec *La Vierge folle* (1910). Là, il s'agit de l'honnête femme qu'une folle passion livre à un mondain du vagabondage spécial ; ici, des cris de la chair se font passer pour des cris du cœur. Mais on va arriver à 1912, et déjà le pays, se contractant devant la menace extérieure, voudrait guérir de son vieux relâchement. Une évolution va donc se dessiner dans le domaine théâtral comme dans tous les autres. Bataille en sera, on le pense bien. Il satisfera le public du moment avec *Les Flambeaux*, où la maison d'un grand savant sert de cadre à une ascension des cœurs : mauvaise pièce d'allégorie idéaliste, mais qui rejette l'abjection charnelle, qui affirme la primauté de l'esprit sur l'instinct. Avec la pièce suivante, *Le Phalène* (1913), machine arrière. Bataille a-t-il voulu apporter son témoignage à Paris sur l'infiltration de races inférieures et leur pouvoir de corruption ? C'est possible : mais, tout de même, quel affichage d'érotisme ! Jusque dans les pièces de guerre et d'après guerre, Bataille aura beau reconnaître qu'il y a méprise à croire qu'on puisse impunément s'inventer des règles égoïstes de vie, il aura même beau spiritualiser ses héros et ses héroïnes, on ne sera jamais sûr que la vertu dans les *Sœurs d'Amour* (1919), l'idéal civique dans *L'Animateur* (1920), le courage dans *La Chair humaine* (1922), ne servent pas de piment imprévu au théâtre d'antan

resté secrètement fidèle à lui-même. Mais enfin les frissons de la guerre avaient secoué le public français, et Bataille a été le dramaturge du frisson.

Théâtre significatif d'un temps. Document accablant sur la mollesse faisanée d'une société. Il feint de dénoncer, il se fait complice. Il a usé pour cela de faits divers d'exception et de scandale, en les gonflant à la fois de sentimentalité et d'hystérie, persuadé qu'il prenait ainsi la succession de Racine. Cependant, technicien de l'effet à produire, il n'a pas redouté de donner des gages au mélodrame. Enfin son style jette sur cette humanité malade un manteau d'images fleuries; cette créature qui porte la mort sur le visage, il lui impose un fard d'élégie.

2. HENRY BERNSTEIN (né en 1876).

Un violent, mais qui calcule ses violences. Henry Bernstein a porté au maximum la puissance d'effet sur la scène par le moyen d'une mécanique brutale; il a rénové l'esthétique du théâtre par la balistique. C'est un artificier. Il mesure et prépare la scène à faire comme une charge d'obus. Ou encore, si l'on veut, c'est un champion de catch qui possède la technique impeccable des prises.

Dans ces conditions, une faiblesse se dissimule sous la force apparente: il fallut, en effet, porter sur les planches des personnages et des situations tels que la balistique les veut, non tels que la réalité les fournirait. Qu'on regarde comment est fait *Le Secret*, par exemple (1913). Une femme a brouillé son mari avec la sœur qu'il aimait; elle a brisé le bonheur qu'une amie se refaisait honnêtement; elle met fin à la paix de son propre ménage: les catastrophes s'engendrent les unes les autres, l'étonnement du spectateur est attisé de scène en scène. Au dernier acte seulement, Gabrielle Jeannelot confesse l'explication à son mari atterré: l'invraisemblable démiurge qui tenait tous les fils de l'intrigue, n'est autre qu'elle-même, malade et détraquée, monstre que possède le besoin de détruire, d'abîmer, de faire le mal... Naturellement un tel système dramatique repose tout entier sur un ou deux interprètes pour qui les rôles furent écrits — ici, M^{me} Simone — et traite les autres personnages en marionnettes. On dira que les monstres existent et que le théâtre en a toujours tiré parti.

Je ne prétends pas que Bernstein ait complètement rompu avec la vie. Mais il la torture.

Bernstein a construit ses pièces sur des contrastes violents et forcés : entre la vie apparente des êtres et leur vraie nature, entre les membres d'une même famille (quand les beaux-parents sont marquis et marquise, le gendre est un ancien nervi), entre les fautes et les aspirations d'un homme fort, etc. Car où ce théâtre prend-il ses héros ? Dans une sorte d'élite à rebours : clubmen avilis par la frénésie de l'argent (*La Rafale*, 1905), aventuriers jouisseurs qui ont volé et qui se régénèrent par l'amour (*L'Assaut*, 1912), crapules à conscience tardive (*L'Animateur*). Ces hommes-là, il faut leur en donner acte, sont d'ailleurs des gars non sans reproches, mais sans peur. Assurément de solides mâles, les deux financiers qui se sautent mutuellement à la gorge, au dernier acte de *Samson* (1907). Il faut avouer que la monstruosité a été infligée de préférence aux hommes et que, pour la plupart des femmes, on les voit naïvement prises par la passion; elles croient à l'amour, elles luttent avec courage pour le conquérir et pour le garder. Ou bien même ce sont des jeunes filles dévouées à l'honneur, comme celle de *L'Assaut* qui comprend et pardonne, comme celle de *L'Animateur* qui se donne mission de venger son père.

Si le théâtre de Bernstein a pu briser le cercle satanique d'une double obsession, domination sexuelle et domination par puissance sociale, sans doute le doit-il à certaines de ses femmes. Puis la guerre, autre monstre, mais géant, agit également, *L'Élévation*, en 1917, a témoigné de l'assainissement des tréteaux. Témoignage douteux, d'ailleurs; car cinq ans plus tard, *Judith* déchaînait un terrible équinoxe d'automne passionnel et courait au gibet baudelairien qu'ensanglantent les corbeaux :

Dans ton île, ô Vénus.....

Chose curieuse, *Judith* suit *L'Élévation*, comme *Le Phalène* a suivi *Les Flambeaux*. A la vérité, Bernstein, bousculé par le redressement moral du pays, ne trouvera pas son équilibre. *La Galerie des Glaces* (1924) reflétera un héros qui doute de lui, de sa vie et de son art (il est peintre); *Félix* (1926) voudra faire croire au triomphe de la tendresse, de la pitié, de la con-

fiance dans les possibilités du cœur ; la femme jouera dans cette pièce un rôle lumineux : mais ce sera thèse et démonstration, pédagogie déguisée, insincérité. Et voilà que la technique elle-même doit en venir à se détraquer, car on verra Bernstein, possédé par la fureur de rajeunissement, s'approprier une conception récente et composer *Mélo* (1929) en courts tableaux, en petits mondes de vie cachée, de réalité brisée et de contradiction vivante. Puis arrivera le tour de la pièce agencée en roman filmé, et *Le Jour* (1930) fixera en seize stations une durée psychologique : hélas, il y faudrait de la poésie, faute de quoi une pièce partie sur les données d'*André Cornélis* se perdit obscurément et ne laissera plus à contempler qu'une méchante caricature d'Hamlet.

En somme, Henry Bernstein aura été un tempérament, et de grande puissance : ce qui lui a permis d'emporter le morceau avec ses drames sommaires ; ne méconnaissions pas telle situation conçue en étau, telle satire sociale de belle fougue, telle action ramassée en crise par une poigne. Mais cette maîtrise restait de lutteur plus que d'atnète. Et, bien entendu, le tempérament n'a plus suffi devant des problèmes un peu complexes, sa force s'y est usée, il a bientôt mal respiré.

Des deux humanités auxquelles Bernstein demande sa matière dramatique, on ne se rappellera guère que la pire, celle qui était lourde de mal et de malheur. De ses diverses formes d'art, on ne retiendra que la plus massive. En sorte que ses influences sur le théâtre contemporain se devinent aisément.

3. FLERS ET CAILLAVET.

Le marquis Robert de Flers, Normand de Pont-l'Évêque (1872-1927), a été journaliste, chroniqueur, directeur de journal et académicien. G. Arman de Caillavet (1869-1915) donnait l'impression d'être venu au monde dans l'illustre salon de sa mère. Il avait déjà travaillé pour les petits théâtres quand les deux hommes s'étant rencontrés en 1900, commencèrent une collaboration qui devait durer quinze années.

Successeurs et quelque peu disciples de Meilhac et Halévy, ils hésitèrent d'abord entre l'opéra-bouffe, la farce et la comédie ; assez vite ils trouvèrent leur route dans des sentiers...

Les Sentiers de la Vertu (1903). Cependant, des *Travaux d'Hercule* (leur début) ils ont gardé le goût de la parodie. Les sentiers de la vertu s'appelleraient plus exactement labyrinthes de la considération : une jeune femme du meilleur monde risque de la perdre pour avoir montré une vertu trop vive et gifleuse à l'égard d'un premier galant, elle la reconquiert solidement en cédant à un second galant plus heureux qu'elle n'aura pas giflé. Satire, jeu, ou indulgence amusée ? Tout cela ensemble, le futur cocktail à la mode : le même à peu près se déguste dans *Misquette et sa mère* (1906). Si l'on tient à ouvrir des catégories pour ranger des pièces innombrables, ce sera selon que le jeu domine, ou l'indulgence amusée, ou la satire.

Le Roi (1908), *Le Bois sacré* (1910), *L'Habit vert* (1913) satirisent notre temps, notre haute société, notre langage, notre vie politique, mais en fantaisie, avec une réelle cocasserie dans les situations, une outrance risible dans les caractères, une multitude déçoyante d'excellents traits d'esprit (dont on attribue les meilleurs, au moins pour *Le Roi*, à un troisième collaborateur occasionnel, Emmanuel Arène). L'intention caricaturale reste impertinence de gens bien élevés ; les flèches dénudent et révèlent la nullité, mais sans faire couler la moindre goutte de sang.

Plusieurs comédies sentimentales, *L'Amour veille* (1907), *L'Ane de Buridan* (1909), *Primerose* (1914), *La belle Aventure* (1913), à laquelle collabora Étienne Rey, visent à faire perler de jolis rires à fleur d'émotion. Une étincelante fête du dialogue substitue l'agrément à la réalité, la fantaisie gaie à la vie, non sans y mêler un beau brin de sagesse railleuse. Comme ces pièces consentent gentiment à être superficielles ! Si elles appuyaient, elles dégageraient assez vite une sorte de nihilisme enchanté de savoir que rien n'a d'importance et que la terre est la planète de l'absurdité.

Tenons à part *Monsieur Bretonneau*. Flers et Caillavet y font éclater l'écorce de la comédie légère et présentent un fruit de vérité humaine sobrement mûr, en trois actes : bonté et immoralité, drôlerie et souffrance apaisant leur contraste dans un caractère d'homme comique et touchant, qui fait rire et émeut sans tricherie.

II. — LES PSYCHOLOGUES

Disciple de Porto-Riche, proposant des problèmes de casuistique amoureuse, Edmond Sée les traite en psychologue scrupuleux. L'action est sobre, le dialogue naturel; l'analyse des caractères se fait par approches successives. Il faut savoir que Sée (né en 1875) a écrit des romans, *Notre Amour*, *Un Cousin d'Alsace*, histoires du cœur caché, de la tendresse méconnue, des fautes bien intentionnées. Il a tenté de faire passer dans la vie du théâtre cette discrétion, cette hésitation. C'était difficile. *La Brebis* (1896), *L'Indiscret* (1903), *Les Miettes* (1899), pièces nées d'une observation assez sévère, conduites avec une habile pénétration, veulent serrer la réalité de près, sans écran, ni auréole, finalement elles laissent le spectateur indécis. Les pièces suivantes, de *La Saison d'Amour* (1918) à *Charité* (1932) ont passé presque inaperçues.

Auteur très parisien de pièces qui ont fait du bruit, comme *Décadence* (1892), — elle peint le juif entré dans le monde aristocratique épuisé —, et de comédies mi-satiriques mi-sentimentales telles que *Mon Père* (1907) et *Les Jobards* (1891), Albert Guinon (1863-1923) laisse surtout deux pièces loyalement pathétiques, *Le Partage* (1906), sur le thème de la double contrainte que le sort des amours inflige à une femme, et *Le Jong* (1902), dure et triste aventure d'un Arnolphe qui obtient le mariage et que son Agnès devenue épouse traite en esclave. Guinon triomphait par les « mots ». Son dialogue va de la réplique qui fouette à la tirade qui brûle.

De Gabriel Trarieux (1870-1940), on oubliera la contribution des *Vaincus* (Joseph d'Arimathie, Hypatie, Savonarole), de *Sur la Foi des Étoiles*, d'*Alibi* (1899-1908) au théâtre idéaliste; il faut se souvenir de *La Brebis perdue* (1911) qui transpose *Le Curé de Village*, mais en promouvant Véronique personnage principal. La passion est là, brûlante, presque terrifiante. Gabriel Trarieux destine à des fins pathétiques d'élévation morale un théâtre qu'on dirait quelquefois sorti de la *Phèdre* de Racine.

Lucien B. snard, formé au théâtre avant 1914, attendra 1926 pour apporter, dans *Le Cœur partagé*, l'étude forte et presque trop poussée d'un amour exceptionnellement passionné qu'une fille éprouve pour son père. Il avait auparavant

accepté la collaboration d'André Rivoire, prosateur pour une fois; une jolie pièce de guerre en était résultée, *Mon Ami Teddy*.

André Picard (Dr Henri de Rothschild, 1874-1926), dramaturge sincère, s'est efforcé à la comédie de caractère; il y a atteint dans certaines scènes de *Jeunesse* (1905) et de *L'Ange gardien* (1910)

Romain Coolus, né en 1868, a distrait un public blasé, non par des caractères ni même des tableaux de mœurs, mais par des situations scabreuses. Il s'agit toujours de gens qui s'aiment à tort et surtout à travers. Qu'on lise *L'Enfant chérie* pour savoir ce qu'un auteur dramatique pouvait faire de l'affection filiale en 1906 : enfant gâtée, Emilienne gâte son père; elle ramène à ce sexagénaire une maîtresse naguère enfuie devant la famille coalisée. Romain Coolus a mis au service de semblables sujets, depuis *L'Enfant malade* (1897) et *Les Amants de Saxy* (1901) jusqu'à *L'éternel masculin* (1920), une hardiesse décente et une des psychologies les plus rouées, avec un joli esprit de mots.

III — UNE DISCIPLE DE CUREL

Sourde depuis sa quinzième année, presque aveugle, Marie Lenéru, Bretonne de Brest (1875-1911), petite fille de l'amiral Dauriac, fille d'un héros de 1870, belle jeune fille et magnifiquement vivante, mais martyrisée par son isolement, a vécu et travaillé en apôtre de la volonté, en militante de l'intelligence. Elle admirait fort Saint-Just, dont elle a dressé la parlante statue en stricte historienne; elle a écrit que « les grands sentiments viennent du cerveau ». Aussi son *Journal*, qui décrit en détail le détachement des croyances apprises et l'adhésion à un rationalisme d'homme (1893-1908), ressemble-t-il à un manuel de dressage intellectuel; mais le besoin passionné de communiquer par la pensée avec autrui humanise cette dureté d'idéaliste. Marie Lenéru s'est fait sa place au théâtre, elle y a remporté un succès exceptionnel, en 1911, avec *Les Affranchis*, qui présentait un cas poignant : deux êtres bâtiront-ils le bonheur auquel paraît leur donner droit une parfaite communion d'âme? ou bien n'oseront-ils pas sacrifier l'épouse qui n'est plus aimée?

Noble féministe, souhaitant l'égalité des sexes par l'esprit et par le caractère, l'auteur porte jusque dans la flamme d'un amour éperdu la préoccupation de la vie spirituelle la plus épurée.

Tout le théâtre de cette disciple de Cureau, *La Triomphatrice* (1918), *La Paix* (1922), *Le Bonheur des Autres* (1925), *La Maison sur le Roc* (1927), devait ainsi poser des problèmes de morale avec un idéalisme qui est une foi chrétienne évoluée et transposée. Le devoir, l'honneur, la sagesse héroïque l'exaltaient. Malheureusement des situations toutes gratuites introduisent l'arbitraire; les dialogues d'idées ont l'air d'ouvrir un livre sur les planches.

IV. — PEINTRES DE MŒURS

Henri Lavedan (1859-1940) fut un conteur bien agréable à ses débuts, quand il publiait les dialogues frivoles et si vivants dont on retrouve le meilleur ensemble dans *Le nouveau Jeu* (1892). Les mondes qui s'y agitent sont ceux de la noblesse futile et avide, de la mode et du plaisir, de la banque et des affaires. C'est dans ce genre de la raillerie émue et de l'esprit sec, comme un champagne sec, que Lavedan a créé son type littéraire. Mais le théâtre l'appelait.

Des comédies tourbillonnantes où l'on apprend l'argot du grand monde de la fête, forment une série de trois : *Le Prince d'Aurec* (1894), où les derniers nobles tentent l'alliance, sur le terrain de la noce, avec les hommes d'argent et les juifs parvenus; *Les deux Noblesses* (1895), qui adopte à l'égard des aristocrates la philosophie d'Homais, mais imagine de la mettre dans la bouche d'un prince; *Le vieux Marcheur*, clairement intitulé. Psychologie humoristique, verve satirique, entente très parisienne de la vie : tout y était. De quoi le public se serait-il plaint ?

Le moraliste qui laissait passer le bout de l'oreille dans ces drôleries tendancieuses va prendre le dessus dans une nouvelle série qui remplira la seconde période de Lavedan. C'est alors qu'il campe *Le Marquis de Priola* (1902), Lovelace assez racé, héros de situations saisissantes, mais faciles, et qui tombe si fâcheusement dans un piège mélodramatique. Le docteur athée et l'abbé bel homme qui se disputent l'esprit et

le cœur d'une duchesse dans *Le Duel* (1905), s'affrontent au cours d'une scène bien conduite du second acte; mais le reste ne sort pas du convenu, et que les deux hommes soient frères, n'est-ce pas un hasard merveilleux à l'excès ? *Sire* (1909) développe une histoire sans portée; *Servir*, inspiré par l'actualité patriotique de 1913, est construit comme un château de cartes.

Tableaux de la vie sociale, scènes de drame et de pamphlet. Émile Fabre (né en 1870) n'aura pas varié son type de construction, depuis *La Vie publique* de 1902 (une ville de province vue sous l'angle politique) jusqu'à *La Maison sous l'Orage* de 1921 (tragédie de famille). *Les Ventres dorés* (1905) restera la pièce centrale de l'œuvre. Le krach de l'« Union Générale » l'avait inspirée. Cette sombre satire de la finance s'agite et crie, mais sans créer de vérité : l'auteur a rapetissé les féodaux modernes.

Provençal entré dans la littérature un peu après être entré à l'École des Mines, Alfred Capus (1858-1922) a situé son œuvre théâtrale entre des essais de roman et une activité imprévue de journalisme politique. Il n'est pas mauvais de se reporter à tel roman, *Qui perd gagne* (1890), pour savoir quelle vue du monde désabusée et féroce ment souriante inspirait en secret l'homme qui fit si brillante carrière dramatique. *La Veine* fut une date; on était en 1901, on sortait de l'affaire Dreyfus, la pièce invitait à se détendre et à dire : — Ça s'arrange. Le milieu : Bourse, bohème arriviste, jeu. Ni action ni caractères; mais un dialogue qui se laisse aller et où les mots prennent toute leur valeur de trouvailles. *Les deux Écoles* (1902), *L'Adversaire* (1903), *Notre Jeunesse* (1904), *Les deux Hommes* (1908), etc., continuèrent d'exploiter le même milieu financier, politique et demi mondain de déclassés, qui courent les pires chances en amour comme en tout.

On s'est amusé à voir ce montreur de marionnettes prendre le vent et, après tant de satisfactions données à un public veule et bas, dresser tout à coup sous les yeux de Paris une tête brûlée, énergique et généreuse : ce fut *L'Aventurier*. Il préludait ainsi à la campagne nationaliste qu'il devait mener au *Figaro* dans l'odeur de la poudre.

Gémier a remporté un des triomphes de sa carrière le 30 septembre 1909, au théâtre Antoine, avec *Papillon dit Lyonnais le Juste*. L'auteur, Louis Bénéjès (1851-1905), avait été

compagnon tailleur de pierre. Tel est aussi son héros, mais une chance rare de fils naturel le fait, par héritage, multimillionnaire et possesseur du château où de graves bourgeois assis sur leurs droits — un magistrat, sa femme et sa fille — vivaient, s'étant crus seuls parents du mort. Leur triple effort pour amadouer, séduire, capter par tous les moyens le richissime célibataire resté si nature, si gauche, si brave type, tour à tour prince régnant et animal à dresser, entretient à travers maintes péripéties un des comiques les plus heureux et les plus sains de notre tradition.

V. — BOULEVARDIERS

Dépenser beaucoup d'esprit pour d'assez bas plaisirs, c'est la fonction des auteurs dits du boulevard. La philosophie de midinettes, le mariivaudage de demi-mondaines, l'émotion de vieilles amoureuses caractérisent toute l'œuvre de Pierre Wolff (1865-1945), du *Béguin* au *Chemin de Damas*.

François de Croisset (1877-1937) était Belge et s'appelait Franz Wiéner. Il conquiert la rive droite de la Seine avec *Chérubin* (1901), bibelot d'un XVIII^e siècle très modernisé. Plus modernisés encore, *La Passerelle* (1903), *Le Bonheur Mesdames* (1905). Au contraire, *L'Épervier* (1914) déchaîne une passion bernsteiniennne. Après quoi, Croisset remplace Gaston de Caillavet auprès de Robert de Flers. Ils écriront ensemble, en 1920, *Le Retour*. Une carrière brève de voyageur a doublé cette longue carrière théâtrale; *La Féeinghalaise*, *La Dame de Malacca* sont des livres agréables.

Une carrière navrante : celle de Nozière (1874-1931). Commencée dans les parages de Becque, elle a échoué dans le facile appel aux nerfs et l'exploitation du parisianisme poivré. Nozière, doué d'un talent étonnamment plastique, était capable de construire une pièce sur n'importe quel sujet et dans n'importe quel ton. Il fut le boulevardier type.

VI — TRISTAN BERNARD

On peut l'appeler l'auteur aux multiples débuts. Son premier succès de comédie est du 15 mars 1895 : il donnait à

l'Œuvre *Les Pieds nickelés*. Il devint d'autant plus aisément en cinq ans une figure parisienne qu'il n'avait pas moins bien débuté dans le roman avec ses *Mémoires d'un jeune homme rangé*. Mais auparavant il avait, un des premiers, fait entrer les sports dans la littérature, étant l'auteur de *Nicolas Bergère Boxeur*. Remontons encore : il débuta dans le journalisme à vingt-huit ans, tout aussitôt rédacteur en chef, mais, il est vrai, du *Journal des Vélocipédistes*... Jusque-là, né en 1866 à Besançon, où son père était entrepreneur, il avait pris soin de faire son droit, de diriger une usine dans l'Oise, de s'inscrire au barreau.

Tristan Bernard a donné en 1905 sa première comédie marquante, *Triplepatte*, ou l'indécision faite homme : cet original s'abandonne aux événements avec une satisfaction qui est drolatique parce qu'elle fait ressortir les incohérences de la vie, et, par suite, les molleses, lâchetés, lou o.e.mants et barguignag s qui constituent les dessous de la sagesse. Triplepatte grimpe et retombe sur les montagnes russes de son existence jusqu'au jour où l'un de leurs hasards le fait aborder au bonheur. Le sourire des irrésolus et des empêtrés domine tout ce désordre du monde et en dégage une leçon de parfaite indifférence.

Godfernaux, agrégé de philosophie comme Coolus et jeune professeur à Saint-Germain, était l'inventeur véritable de *Triplepatte*. Il est mort en plein succès de la pièce. Bernard n'a jamais manqué de collaborateurs de cette sorte, mais il conduit leurs idées à l'achèvement ou y fait son choix. Toujours est-il que son théâtre charme par l'entrain, par un naturel familial qui va jusqu'à la négligence, par beaucoup de drôlerie douce, même dans des pièces comme *Sa Sœur*, comme *Le Poulailler* ou *Langrevin Père et Fils*. L'auteur se tient imperturbable devant son damier, il avance ses pions dans la partie engagée avec le public, et plus il joue nonchalamment, plus il gagne. Une pièce se trouve-t-elle construite par extraordinaire en système d'horlogerie — ce sera le cas du *Perdreau de l'Année* (1926) —, il s'est arrangé tout de même pour glisser discrètement au secret de cette mécanique un ressort de molle humanité et d'esprit complaisant.

On pense bien que *L'Anglais tel qu'on le parle* (1899) ou *Le petit Café* (1911), comédies d'ailleurs désopilantes, ne constituent pas le meilleur de l'œuvre ni n'expriment le vrai Bernard. Celui-ci se doit chercher dans *La Volonté de l'Homme* (1917),

qui démontre à sa façon vaudevillesque que tout être recèle plusieurs êtres, surtout dans *Monsieur Codomat* (1907) et dans *Jules, Juliette et Julien* (1929).

Monsieur Codomat, comédie de caractère comme *Triplepatte*, présente un curieux homme, le type de ces personnages respectables, solennels, onctueux, qui prennent leur bien où ils le trouvent et comme il s'offre, même si ce sans-gêne presque distrairait les jette dans d'effarantes complications entre leur étroite famille et la petite dame du second, et qui en viennent à patauger dans les pires cloaques avec convenance, décence, gravité, éloquence... *Jules, Juliette et Julien* met sur la sellette le mariage, les déceptions féminines, ce difficile accrochage sentimental qui ressemble à ce que les électriciens appellent un mauvais contact. Avec quel comique attendrissant l'auteur inflige au jeune mari le malheur qui l'obligera à faire parler son cœur ! De tendres roueries joueront ensuite pour reprendre la femme aimée à l'amant. Qu'il existe d'imprévus détours pour restaurer les coutumes des amours de chevalerie ou les modes amoureuses de la préciosité, Bernard en fait la démonstration avec le naturel même de la vie, dans un dialogue dicté par la connaissance psychologique la plus sûre.

Tel est le théâtre dans lequel la complaisance à la facilité des femmes et à la mollesse morale des hommes trahit un auteur fin-de-siècle, mais dont l'art de la scène, la science du cœur l'humaine compréhension font une œuvre déjà classique.

VII. — SEQUELLE DE ROSTAND

Le théâtre poétique a remporté des succès dans la gaîté à panache, ou dans le jeu bon enfant.

André Rivoire (1872-1930), après quelques aimables facilités, vraies opérettes sans musique (*Il était une Bergère*, en 1905, fut la meilleure), a trouvé le bonheur de son art avec *Le bon Roi Dagobert* (1908), le roi de la légende et de la chanson, attendrissant et amusant, parce que ce n'est pas seulement sa culotte qu'on lui met à l'envers, mais son cœur.

L'écrivain de terroir berrichon Gabriel Nigond, né en 1877, poète et romancier, a fait applaudir aux Bouffes-Parisiens *Le Cœur de Sylvie* (1906), et au Théâtre-Français *Le Dieu Terme* (1907).

Débuter au « Chat Noir », trousseur des revues de fin d'année, rédiger les échos d'« Un monsieur de l'orchestre » au *Figaro*, égrener des comédies fantaisistes en un acte sur diverses scènes, puis aboutir aux quatre actes en vers d'un conte lyrique, *Les Bouffons* (1907), que le Théâtre Sarah-Bernhardt fait monter aux nues, voilà une carrière ! Celle de Miguel Zamacoïs (1866-1939), faux Banville empoussiéré de Florian

Louis Payen, Jacques Richepin, fils de Jean, et René Fauchois n'ont pas conquis une réussite à la hauteur de leur courage.

VIII. — THÉÂTRE DE PLEIN AIR

Les deux maîtres des lettres françaises en Bretagne, Le Goffic et L^e Braz, ont fait représenter en avril 1898, par une troupe de fortune, sous le ciel de Ploujean, un vieux mystère rajeuni de quatre siècles : *Vie de Saint Guénolé*. Mais depuis 1895, à Bussang, dans les Vosges, un seigneur du terroir, Maurice Pottacher (1867-1943), conduisait les destins du « Théâtre du Peuple » qu'il avait fondé. Il en a composé lui-même le répertoire, populaire et agreste. Aux Légendes et Mystères se mêlent drames historiques (*La Passion de Jeanne d'Arc* en 1904) et pièces modernes, comme *Le Diable Marchand de Goutte* (1895). *Les Spectacles du Théâtre du Peuple* remplissent sept volumes.

J'y rapprocherai de cette œuvre trapue, celle d'un dramaturge romand, René Morax (né en 1873), auteur populaire d'*Aliénor*, de *Tell*, du *Roi David*, scènes de la vie nationale jouées par des paysans dans un théâtre de bois en pleine campagne vaudoise.

Descendons au midi. A Orange, l'helléniste Paul Mariéton (1862-1911), poète et critique, a organisé un Bayreuth de la tragédie ; Orange a vu revivre son grand Mur et se profiler sur lui, en 1903 et en 1904, l'*Iphigénie* de Moréas, l'*Œdipe et le Sphinx* de Péladan, l'*Hippolyte couronné* de Jules Bois et, de Gasquet, *Dionysos*, qui modernise les *Bacchantes* d'Euripide. Nîmes a donné dans ses arènes, avec *Œdipe Roi* que jouait Mounet, l'*Adieu à Diane* de Maurice Magre (1903), longue plainte à plusieurs voix inspirée des *Noces corinthiennes*. Quand Péladan y monta sa *Sémiramis*, douze mille specta-

teurs acclamèrent cette « tragédie wagnérienne », cet « Opéra parlé ». En divers « théâtres antiques », Alfred Poizat s'est laissé prendre à l'illusion de refaire du Sophocle et de recommencer *Athalie*; il est l'auteur de l'amusant drame satirique, *Circé*, qui est au répertoire du Français. Son émule Alfred Mortier, plus original, a mis à la scène du plein air les grands thèmes d'enseignement moral, de *Marius vaincu à Penthésilée*, tragédies qui se perdent dans le sillage de Rotrou. Elles ont fait du tort à la réputation littéraire de Mortier, et c'est dommage qu'on n'ait pas assuré le sort qu'elles méritent à deux pièces fort dramatiques qui se jouèrent « aux chandelles », *Le divin Arétin* et *Machiavel*. L'auteur n'y montre pas seulement son preste tour de main, il y peint le tableau d'une époque, il y fait tenir debout une pensée.

IX. — NOVATEURS

I INNOVATIONS DANS LA MISE EN SCÈNE.

Deux poètes, puis des artistes ont renouvelé le théâtre français, au début de ce siècle, en en modifiant le climat. Ils ont tourné le dos au trompe-l'œil et fait triompher la suggestion. Conquête du Symbolisme. C'est Paul Fort qui déclencha le mouvement dans son éphémère « Théâtre d'Art » : grâce à lui, le Symbolisme apporta à la scène un germe poétique qui a fructifié. Iugné-Poe, reprenant l'entreprise à son compte — ce fut « L'Œuvre » —, orienta mise en scène et décors vers la simplification.

Les décorateurs russes ont fait ensuite dévier la rénovation vers la magnificence, mais en maintenant le but de synthèse et d'harmonie. Les ballets de Diaghileff illuminèrent le vieux Châtelet en 1909, un soir de printemps : ce furent des « galas de couleur », a dit Vaudoyer. Le *Shéhérazade* de Léon Bakst cherchait la fusion orchestrée des arts, orientée vers la féerie. Matisse, Picasso, Sert ont adhéré à la formule.

Un homme fit passer l'essentiel de ces diverses nouveautés dans la comédie et dans le drame : Jacques Rouché, directeur du Théâtre des Arts (1910-1913), puis de l'Opéra. Sous son impulsion, d'Espagnat, Dethomas, Desvallières, Dunoyer de Segonzac, Paul Poiret ont réalisé des merveilles de dépayse-

ment oriental et d'harmonie française. Et les Ballets russes continuaient. Tandis que Matisse décorait un opéra de Stravinsky, d'autres artistes, Derain, Dresd, Dufresne, inventaient décors et costumes pour *La Boutique fantasque* de Rossini, pour *Castor et Pollux*, pour *Antar*.

2. UNE DATE : « LE CARNAVAL DES ENFANTS ».

Or, Rouché avait pris conscience de l'œuvre à réaliser en montant la pièce avec laquelle il a ouvert son théâtre, le 25 novembre 1910 : *Le Carnaval des Enfants*. Saint-Georges de Bouhélier, en effet, avait apporté au nouveau directeur du Théâtre des Arts cette pièce de suggestion poétique, qui réclamait l'accord synthétique entre les attitudes, les physionomies, les paroles et le décor; il fournissait donc une poésie de drame qui voulait une poésie de mise en scène et allait au-devant d'elle. Il avait, pour cela, assoupli les actes en « tableaux », afin de les rapprocher des successions d'états d'âme. Il avait conduit les dialogues suivant une méthode qui suggère plus qu'elle ne dit; elle fait glisser deux plans de signification l'un sur l'autre et comme en direction contraire : l'un est superficiel, c'est celui de l'exprimé; l'autre, profond, c'est celui du sous-entendu. Entre les deux rampent le temps, les allusions et les réminiscences, toutes sortes de fantômes, les affleurements de l'inconscient. Voilà la nouveauté des « silences » : grâce à quoi l'action s'oriente vers le rêve et fait surgir un lyrisme de la réalité. Il restait à évoquer l'univers mystérieux dans lequel baigne tout être, toute destinée : Bouhélier et Rouché s'entendirent pour faire sentir dans le sillage des caractères et du drame le monde invisible dont ils restent imprégnés comme un corps sort mouillé de la mer; on pouvait y employer les jeux de scène, les éclairages, les bruits de coulisses.

Ainsi *Le Carnaval des Enfants* survenait pour conclure l'alliance du théâtre avec la poésie, théâtre issu du naturalisme plus ou moins décanté, poésie d'origine symboliste. « On s'aperçoit maintenant, a écrit Gaston Baty dans *Comœdia*, le 13 mai 1935, que presque tout ce qu'une génération d'auteurs et de metteurs en scène a réalisé depuis, était en germe déjà dans *Le Carnaval*. » Telle silhouette amusante de Pierrot tournant autour du lit d'une mourante, tout ce Mardi gras

qui déguise et amuse la vie, n'était-ce pas déjà du Baty, en effet ? Du Baty excellent, mais même aussi du pieu Baty : je pense à la sortie du prêtre se heurtant aux masques qui entrent, c'est une grosse ficelle.

La pauvreté d'un atelier de lingère, le rayonnement de l'amour, voilà le double thème entrecroisé du *Carnaval*. Deux êtres jeunes triomphent de tous les obstacles : la misère, les exemples cruels, les mauvais tours de la vie, dans l'arrière-boutique où meurt la mère de la jeune fille et où il y a encore des dettes à payer. Ce qui élève le pathétique de ce drame réaliste en apparence, c'est que l'universelle illusion l'enveloppe et le pénètre : la mourante a cru à l'amour, ses filles y croiront ; le vieil oncle rêve d'un monde où il y aurait un peu de bonté pour arranger les choses, et les masques viennent jusque sur la scène créer une équivoque entre la vie et le mystère, entre le réel et le fantastique. Tragi-comédie du mensonge vital, car elle a pour scène centrale la confession de Céline à l'agonie, devant les siens, devant le fiancé d'une de ses enfants : et ces aveux d'une mourante sont nobles, parce que, si la malheureuse a cherché l'amour vainement à cause de la tromperie des hommes et de la vie, elle l'a cherché comme un idéal nécessaire à l'existence. Il s'en dégage une leçon de choses, il en irradie un symbole.

3. LES AUTRES PIÈCES DE BOUHÉLIER.

Saint-Georges de Bouhéliier avait apporté sa contribution à la littérature militante d'alors. Son *Roi sans Couronne* (1906) c'est le Christ. Il l'appelle « le Christ noir », il en fait un homme qu'il anime d'une bonté héroïque, d'une pitié tolstoïste, quoique un pessimisme foncier l'empêche de croire au succès de sa charité, laquelle échouera tragiquement dans le tumulte des émeutes. *La Tragédie royale* (1909) fait flamber une révolution ensanglantée et sadique, qui semble vers la fin vaincre sa propre fureur et découvrir la liberté ; et c'est évidemment la grâce que Bouhéliier, impartial, lui souhaitait. Dans ces deux pièces, le réalisme est cru : *La Tragédie royale* se passe dans un bistrot où le roi et sa fille se sont réfugiés ; la ville en émeute vient battre la porte, c'est la révolution sur le zinc. Des douze tableaux rapides mais symétriquement ordonnés de *La Vie d'une Femme* (1919), certains sont dure-

ment véristes (la rixe dans le beuglant, les désordres du naufrage). Mais un symbolisme nimbe toute cette brutalité et éclaire intérieurement le reste, plus psychologique. Il n'est certes pas facile de sublimer la vie réelle sans laisser perdre de la vérité humaine. Il en reste heureusement beaucoup ici, à force d'âme et de sympathie.

Ces drames de tous les temps, mais situés dans notre âge, il est arrivé à Bouhéliier d'en accentuer le caractère contemporain. Deux pièces de lui sont des drames d'amour résolument modernes : *La Fée amoureuse* (1924) et *Les Flambeaux de la Noce* (1927). Le naturisme héroïque, la synthèse d'atmosphère y semblent un peu négligés, mais l'obsession du mystère des êtres, l'accent du tous-les-jours tragique, les rattachent à leurs frères aînés.

Tragédie... le mot s'impose décidément. En somme, Bouhéliier transfigure des visages aujourd'hui par le surgissement suggéré d'une grandeur que les âmes les plus simples portent en elles sans même le savoir. Et cette noblesse intime et irradiante coïncide étrangement avec le destin sous lequel il courbe ses personnages. Enfin, pour créer des atmosphères accordées aux thèmes sur lesquels les pièces ont été construites comme de grandes chansons, il fait jouer en accompagnement tantôt les ombres de la rue, tantôt les bruits d'une caserne ou ceux d'une gare proche et dont on aperçoit les feux; il soigne les silhouettes, les rappels et oppositions de tons, les complémentaires de la mise en scène. C'est sur cette base que Bouhéliier, après avoir transfiguré des drames de la vie la plus commune, a restauré d'anciennes légendes grecques, celtiques, moyenâgeuses.

Depuis longtemps il rêvait d'étendre sa pensée de poète à la mesure de grands spectacles populaires. Évoquer quelque géante figure des légendes qui affrontent l'humanité au fatal ou au divin, la transposer dans la psychologie et les mœurs de notre siècle, l'entourer d'un spectacle en proportion, d'une mise en scène grandiose, charger son aventure de significations tirées des énigmes du moi, c'était bien dans la ligne de la familiarité tragique, de la féerie humaine et du rayonnement social que dès le début s'était donnés pour raisons d'être le Naturisme au théâtre. Est-ce la Providence, est-ce la malice diabolique qui pour cette tentation fit surgir le magicien Firmin Gémier ? Celui-ci, un jour, comme il venait de fonder

la Société Shakespeare, communiqua à Bouhéliier son projet de monter des pièces inspirées des Anciens et lui suggéra de travailler dans ce sens. Et puis, peu après, il prenait possession du Cirque d'Hiver, et l'aménageait en théâtre antique. théâtre antique pour ciel de pluie, hélas ! mais enfin qui se prêtait à un déploiement de vaste mise en scène : de quoi ressusciter les frères Brébant...

Bouhéliier donna donc à Gémier un *Œdipe Roi de Thèbes*, en 1919. Dans cette pièce, Sophocle a gardé sa part : lutte avec Tirésias, querelle avec Créon, départ du père guidé par sa fille. Pour le reste, il s'agit toujours d'une humanité écrasée par le destin et sublimement malheureuse. Ce fut pourtant un échec, et l'on ne saurait s'en étonner. Les anachronismes s'en donnant à cœur joie n'imitent qu'un Shakespeare tout extérieur (messieurs, princes, châteaux), et les personnages royaux, saisis dans l'intimité, s'ils descendent à hauteur des autres humains, c'est jusqu'au point de perdre leur caractère de rois et de reines. N'est-il pas sacrilège de présenter Antigone et Hémon en couple pressé ? La modernisation est parfaitement acceptable en soi, mais à condition de n'avoir à déplorer aucune force perdue. Hélas, on ne voit plus se dérouler qu'une ancienne histoire vulgarisée et diminuée. Le symbolisme, la grandeur tragique, l'atmosphère féerique, tout cela est devenu jeu d'érudit en révolte contre son savoir. Enfin, trop de défilés, de mouvements de foule, trop de monde sur le grand escalier du Palais, trop de nouveautés d'éclairage. Ici, le coup de pouce de Gémier se fait sentir ; il a dépassé les desseins de Bouhéliier, avec son acquiescement, soit ! mais en Barnum, en maître de cirque, non plus d'Hiver mais d'Amérique. Ces magnificences déplacées achèvent d'étouffer l'antique beauté, la beauté éternelle.

La Tragédie de Tristan et Yseult (1923), en réaction heureuse sur *Œdipe*, revient des scènes spectaculaires aux scènes d'atmosphère ; *La célèbre Histoire* (1928), en fusionnant très ingénieusement le drame moderne avec une légende du passé dramatisée par Shakespeare dans son *Hamlet*, fait voir à nu, mieux qu'aucune autre pièce, l'intention fondamentale de l'auteur : imposer à tous les sujets, à quelque époque qu'ils appartiennent, une psychologie d'aujourd'hui. Bouhéliier répétait donc ses personnages dans le vif de la nature. Son Yseult avait une ruse de chair et de sang, son Hamlet est

un jeune intellectuel que guettent les psychiâtres. L'auteur ramène ainsi à nous les siècles passés, comme il envoie nos contemporains à la rencontre des mythes qui dominent le temps. Ne le verra-t-on pas contempler des déclins (Louis XIV, Napoléon), parce que les grands hommes, en descendant le second versant de leurs jours, se rapprochent de tous les hommes ?

S'il fallait un supplément de témoignage pour la familiarité que Bouhéliier s'est acharné à maintenir dans les vastes sujets, le choix du mètre dans les trois pièces en vers *Œdipe*, *Tristan et Yseult*, *L'Impératrice aux Rochers*, — comme dans les *Légendes de la Guerre en France*, — le fournirait. Le poète a protesté contre le « style noble » autant que contre la fausse dignité en psychologie; il proteste de même contre l'éclat pompeux de l'alexandrin en le délaissant pour le vers octosyllabique, celui qui a fait ses preuves dans le théâtre du Moyen Âge.

La série de ces trois pièces avait succédé à celle du *Carnaval* et de *La Vie d'une Femme* en coexistant à peu près avec celle des pièces modernes. Une série nouvelle comprendra les pièces historiques qui vont se suivre au cours des années 30.

Les pièces historiques de Bouhéliier sont des pièces de reconstitution et de spectacle assurément, mais passées au filtre d'une méditation qui leur a donné valeur psychologique et poétique. Quand Bouhéliier présente des personnages venus de l'histoire, il les a pénétrés, explorés par le dedans; ils sont faits de misère humaine dans leur grandeur et de grandeur dans leur misère... Au reste, si soigneusement qu'il se documente, Bouhéliier s'occupe surtout d'inventer; il pense, il imagine le passé. La défense de Danton devant le tribunal révolutionnaire a-t-elle disparu des archives ? Tant mieux. Bouhéliier la revit et elle sera vraie d'une vérité pleine. La longue scène de son *Napoléon* entre l'Empereur et le Métropolitain de Moscou, qu'on ne la cherche pas chez les historiens : mais c'est une scène symbolique qui explique tout. De cette série de pièces où le destin parle si fort, *Le Sang de Danton* reste la plus réussie. Elle impose puissamment cette évidence que le rôle principal, c'est la Révolution qui le joue; elle donne bien l'impression troublante que ses personnages sont les projections d'une immense fatalité qui les a produits et les emportera. Mais l'erreur d'*Œdipe* a pesé sur

Jeanne d'Arc, sur *Napoléon*, sur le *Roi Soleil*. On y sent la pensée de l'auteur absorbée par la grande imagerie d'histoire et d'allégorie. Les découpages pratiqués dans l'action au profit du spectacle, les banalités voulues pour dé-localiser le sujet dans l'espace et dans le temps n'arrivent souvent qu'à étouffer l'épique à sa racine. Même *Le Sang de Danton* d'ailleurs, malgré la psychologie si jeune et si vivante qui éclaire ses premiers tableaux, malgré la puissance humaine des meilleures parties, souffre de la formule. On dirait des oiseaux de haute altitude qui, trop souvent ramenés au sol malgré eux, soudain ne savent plus s'envoler.

4. CONCLUSION.

Les innovations de Saint-Georges de Bouhéliér n'étaient point de tout repos, elles lui ont fait courir de grands risques.

La multiplicité des tableaux, quand elle disperse les pièces à l'excès, gêne leur élan tragique; elle favorise aussi la prédominance de l'anecdote, et c'est pourquoi les drames historiques monopolisent, ou presque, le plus contestable de son œuvre. Ces mêmes drames, la modernisation des personnages ne les banalise pas toujours utilement. La simplification symbolique puérilise par moments les pièces modernes comme *Les Flambeaux de la Noce* ou les légendes modernisées comme *La célèbre Histoire*. Le réalisme appuyé et certains de ses effets un peu gros font une disparate criarde avec le rêve, avec l'intention du mythe ou encore avec ce merveilleux pour lequel Bouhéliér a tant de faiblesse : apparitions d'anges ou de spectres.

Malgré tout, est-il beaucoup de dramaturges qui aient pris comme celui-là un départ vers le neuf et l'inédit ? Bouhéliér crée plus d'une fois un envoûtement par ses harmonies de paroles et d'images. Il a le sens des grandes lois durables du monde.

Il a réussi à éclairer des feux de la rampe tout ce qu'un être humain traîne d'inconnu après lui, tout ce qu'un sentiment apporte avec lui de mêlé à la foule des hommes, à l'immensité du monde : d'où un élargissement de chaque être et de chaque aventure dans l'univers qu'ils signifient. Tout se passe comme si Bouhéliér avait repris avec les moyens d'un réalisme régénéré par l'amour le dessein de Maeterlinck, qui relie l'homme

à des forces cosmiques. Mais le Belge enfonçait l'humanité dans les brumes de la légende nordique, le Français se tient au premier plan de la vie. Pourtant l'invisible et le mystérieux envoient des forces qui traversent sa vision du monde, pareilles aux rais célestes dans certains vieux tableaux d'église.

Bouhéliier, mort en décembre 1947, fut donc novateur, et il laisse trois, quatre pièces originales, dont l'influence directe ne saurait être contestée chez Lenoirmand ni chez Boussac de Saint-Marc ni chez Vildrac. Leur influence indirecte erre dans toute une partie du théâtre contemporain.

*
* *

Ce renouvellement après tant d'autres dans les lettres françaises souligne la diversité qui est un aspect de leur force et de leur bonheur. Nous voici arrivés à des années d'extrême inquiétude, mais politique; littérairement, il y a satisfaction glorieuse. Tous les genres modernes sont honorés ou abondamment servis; les inventions sourdent, jaillissent, s'épanouissent, sages ou folles; la tradition reste vivante. On entend comme de grandes orgues, et depuis la pensée la plus amplement organisée jusqu'aux plus furtifs murmures elles jouent à plein, elles ont commencé de larges chants.

Et soudain tout va se taire; un silence total des livres, des revues, des théâtres, va tomber. C'est la guerre.

Une période prend donc fin. Celle qui sortira de l'affreux silence pour reprendre le mouvement sera toute pareille et toute différente. Elle aussi, qui doit s'achever à son tour dans une autre guerre, aura vu survivre des débris du passé, naître et grandir maints espoirs, se former de belles œuvres, se battre tradition et révolution. Cette période nouvelle d'entre les deux guerres de 14 et de 40 fournit la matière de notre second volume.

INDEX DES NOMS CITÉS

Abadie (Michel) . 492, 496.
 Achard (Marcel) . 74
 Ackermann (M^{me}) 508.
 Adam (Juliette) . 266
 Adam (Paul) . 40, 91, 93, 97, 98, 105,
 113, 136, 141-142, 253, 418, 420,
 493, 549, 593, 602-606, 614, 619
 Aeschiman (Paul) 533.
 Agathon 425-427
 Ahlgrin (Ernst) 421
 Ajalbert (Jean) . 93, 619.
 Alain . 296, 412-416
 Alibert (François-Paul) . 54.
 Allais (Alphonse) 97
 Allard (Roger) : 532, 614.
 Amade (Jean) . 497.
 Amouretti (Frédéric), 318, 325, 489,
 610.
 André (Louis) 613.
 Anet (Claude) 421-422
 Angellier (Auguste) 207, 208
 Annunzio (Gabriele d') . 103, 184,
 342, 382, 582.
 Anquetin . 125.
 Antoine (André) . 125.
 Apollinaire (Guillaume) : 55, 97,
 134, 140, 372, 429, 496, 528, 558,
 559, 560-566, 568, 577, 597.
 Aragon (Louis) : 83.
 Arcos (René) : 121, 544, 545, 547,
 549, 597.
 Arène (Paul) . 93
 Arman de Caillavet (M^{me}) : 155, 311.
 Arman de Caillavet (Gaston) . 432,
 627-628, 639.
 Arnoux (Alexandre) : 233.

Art Roe 263
 Aubert (G) 614
 Aude (Édouard) . 489.
 Audoux (Marguerite) 431, 520-521,
 592
 Auiel . 427-429.
 Bachelard 83
 Baffier (Jean) 423
 Bainville (Jacques) : 343, 398-401.
 Baju (Anatole) 30, 94
 Bakst (Leon) 637.
 Balzac (H. de) : 258, 406, 412, 413,
 421, 425
 Balzagette (Léon) 543.
 Banville (Théodore de) 17, 18, 19,
 39, 46, 53, 63, 94, 178, 204, 288,
 536, 577, 636.
 Barbey d'Aureville . 88, 136, 138,
 173, 460, 461.
 Barney (Mistress Clifford) . 386.
 Barre (André) 102.
 Barrès (Maurice) . 9, 19, 40, 91, 95,
 98, 99, 105, 137, 142, 149, 150, 173,
 179-188, 198, 199, 208, 228, 295,
 313-323, 328, 340, 342, 343, 349,
 350, 363, 383, 387, 403, 404, 422,
 424, 425, 426, 431, 433, 435, 439-
 454, 491, 523, 526, 544, 610.
 Barrière (Marcel) 608.
 Bartet (M^{me}) : 277
 Barzun (Louis-Martin) : 544, 556.
 Bashkirtseff (Marie) : 185
 Bataille (Henry) . 140, 223-224, 432
 538, 554, 622-625.
 Baty (Gaston) . 379, 638, 639.

- Baudelaire (Charles) 13, 18, 21, 22, 25, 31, 42, 44, 53, 54, 62, 66, 68, 89, 98, 99, 103, 146, 164, 204, 211, 229, 316, 324, 410, 460, 470, 474, 507, 511, 528, 533, 538, 564
 Baudouin (Maicel) 358, 359
 Bauer (Henri) 606
 Baumann (Émile) 593, 596
 Bazin (René) 593-594, 613
 Beaubourg (Maurice), 132, 571, 584.
 Beauclair (Henri) 93, 94.
 Beauvain (Nicolas) 54, 121, 133, 557-558
 Beaume (Georges) * 177.
 Beaunier (André) 589
 Becque (Henri) 285, 633.
 Bellessort (André) 420
 Benda (Julien) 359
 Bénéères (Louis) 632-633.
 Bergerat (Émile) * 288
 Bergson (Henri) 15, 148, 293, 296, 297-304, 354, 369, 375, 381, 383, 403, 404, 426, 549.
 Bernanos (Georges) 466
 Bernard (Jean-Marc) 538, 539
 Bernard (Tristan) : 379, 432, 584, 632-635.
 Bernhardt (Sarah) * 277, 288.
 Bernouard (François) * 169, 541
 Bernstein (Henry) 432, 625-627.
 Berthelot (Marcellin) * 373 394.
 Berthelot (Philippe) * 315
 Bertrand (Louis) 614, 618
 Besnard (Lucien) 629-630
 Billy (André) 560, 563, 565.
 Binet-Valmer * 608.
 Birot (P.-A.) : 134.
 Bisson (Alexandre) : 286.
 Bizet (René) 532
 Bjornson * 126.
 Blanche (Jacques-Émile) : 105.
 Bloch (Jean-Richard) 405.
 Blondel (Aloys) 533.
 Blondel (Maurice) 296
 Bloy (Léon) * 32, 38, 138, 395, 406, 431, 460-466.
 Bocquet (Léon) * 251, 614.
 Bodève (Simone) * 608
 Boegner (Pasteur) 357.
 Bois (Jules) : 636
 Boissière (Jules) : 619,
 Bonald (de) 162, 327
 Bonnard (Abel) 537
 Bonnard (le peintre) * 125
 Bonneff (Maurice et Léon de) 419
 Bonnier (Gaston) 418
 Bordeaux (Henry) 593, 594-595
 Bordes (Charles) 537
 Bordeu (Charles de) 213
 Borel (Pétius) 77, 97, 146, 536
 Borodine 578.
 Bosc (Jean) 613
 Boschère (Jean de) 527
 Boschot (Adolphe) 101
 Bost (Pierre) 412
 Bouchaud (M^{me} de) 592
 Bouchor (Maurice) 287
 Boulenger (Marcel) * 579, 583-584.
 Boumal (Louis) 251
 Bourdet (Édouard) * 546
 Bouges (Élémir) 40, 101, 149, 168-172, 175
 Bouiget (Paul) 149, 155, 157, 162-164, 165, 186, 253, 254, 267, 319, 328, 353, 357, 395, 420, 445, 453, 462, 494, 526, 593
 Boussac de Saint-Marc 644.
 Boutet (Frédéric) 592
 Boylesve (René) 150, 195-199, 342, 431, 455-459, 579.
 Bracke-Desroussaux 228
 Briabant (Charles) 311.
 Brandes (M^{me}) 277
 Braque (le peintre) 561
 Braun (Thomas) 111, 251
 Biémond d'Ars (Eusèbe de) * 526.
 Breton (André) * 83
 Briand 556
 Brieux (Eugène) 271
 Brillant (Maurice) * 525
 Brizeux * 59, 610.
 Brochard (Victor) 393
 Brousse (R. de) * 497
 Brulat (Paul) 602.
 Bruneau (Alfred) 493
 Brunetière (Ferdinand) * 271, 342, 405, 462.
 Brunhes (Jean) 418
 Bucher (Docteur) 321.
 Buchon 440, 451.
 Burne-Jones : 98
 Burnat-Provins (Marguerite) : 513.

Byron · 36, 159.

Caillard (Francis) 525

Calemaid de La Fayette · 525

Callias (N de) 18

Calvet (M^{re}) 475

Camo (Pierre) 245, 532

Capus (Alfred) 632

Caran d'Ache 265.

Carco (Francis) · 140, 238, 496, 519, 538-539

Carlyle 462, 491

Carrière (Eugène) 98, 521.

Castiaux (Paul) 548

Cavalier (Auguste) 610

Cellier (Henri) 614

Cendrars (Blaise) 55, 554, 555, 558, 560, 574-576, 577

Cézanne 489

Chaigne (Louis) 220, 336

Chamfort 427, 584

Champagne (Elise) 541

Champfleury 101

Champion (Pierre) 139, 308

Chapon (Albert) 423.

Chardon (M^{me} Pierre) 341

Charles-Brun 507, 610

Charlier (Gustave) 111

Charpentier (Gustave) 493.

Charpentier (John) · 49, 80.

Charpentier (Henry) 54

Chateaubriand · 31, 59, 89, 179, 316, 330, 339, 396, 438, 440, 446, 451, 452, 544

Chennevière (Georges) 109, 497, 544, 545, 547-548, 550, 597

Chéreau (Gaston) 592.

Chevillon (André) · 420

Cladel (Judith) 591

Cladel (Léon) 32

Claudel (Paul) · 9, 40, 65, 67, 109, 131, 133, 134, 135, 138, 146, 148, 218, 221, 290, 341, 342, 349, 361, 372, 382, 397, 431, 460, 463, 466-487, 489, 527, 546, 563, 620, 623

Clemenceau · 493

Clifford (Nathalie) · 507

Clouart (Albert) · 530.

Cocteau (Jean) 55, 97

Coctet (Louis) 533, 585.

Colette (M^{me}) · 507.

Combette (Bernard) 620

Comte (Auguste) 316, 317, 327, 328, 330, 334, 340, 414, 609

Constant (Benjamin) 163, 183, 315.

Coolus (Romain) 630, 634

Copeau (Jacques) 105, 580

Coppée (François) 17, 95, 215, 445, 545, 615

Coquelin 46, 289.

Coibière (Edouard) 59

Corbière (Tristan) 14, 57-60, 70, 92,

94, 106, 147, 178, 488

Corpechot (Lucien) 386, 441, 578

Cotinet (Émile) 530.

Coulon (Marcel) 19

Courteline (Georges) · 15, 149, 283-285, 286

Crémieux (Benjamin) · 403.

Croiset (Alfred) 396

Croisset (Francis de) 633

Cros (Charles) 17, 63, 93, 248, 530

Cros (Guy-Charles) 530

Crouzet (Paul) · 159

Cuiet (François de) 257, 271, 277-280, 432, 622, 630, 631.

Daguerches (Henri) · 619-620, 621.

Dalize (René) 561, 565.

Dalou 372.

Daniel-Rops · 603.

Daudet (Alphonse) 189, 253, 263, 445, 458, 517, 617

Daudet (Léon) · 253, 259, 325.

Dauguet (Marie) · 505, 508

Debussy · 128

Deffoux (Léon) 496.

Delacroix 445.

Delarue-Mardrus (Lucie) · 505-506, 590, 591

Delattre (Floris) · 614.

Delattre (Louis) 251

Delbousquet (Emmanuel) 244, 613.

Delcassé · 330

Delteil (Joseph) 379.

Demange (Charles) · 444

Demolder (Eugène) · 110.

Denis (Maurice) · 105, 118, 123, 125, 423.

Deraun · 638.

Dérème (Tristan) · 75, 535, 538, 540, 563.

- Deiennes (Charles) **585**
 Deieux (Henry) 541, 563.
 Desboides - Valmore (Marceline) . 216
 Descaves (Lucien) 253, 275, **519**, 614.
 Deschamps (Léon) . 105.
 Desjardins (Paul) **294**.
 Desnos (Robert) 83.
 Despax (Émile) **251**
 Desvallières 637.
 Dethomas 637.
 Deubel (Leon) 614
 Devcrin (Edouaid) . 386
 Diaghileff (Seige de) 578, 637
 Didon (Le Pile) 461
 Dierx (Leon) 240, 493
 Dinar (Andie) 104
 Drivoie (Fernand) 556, **557**
 Dolent (Jean) 428
 Dominique (Jean) **532**
 Donnay (Maurice) 93, 265, 271, **273-276**, 622
 Dostoievski . 102, 410, 515, 602
 Doyen (Albert) 497, 544, 547
 Dresä . 638
 Dreyfus 294, 311, 317, 449, 632
 Drouot (Paul) **531**
 Drumont (Edouard) 294
 Du Bos (Charles) 458, 480
 Duchosal (Louis) . **533**.
 Ducôté (Edouard) 105
 Dufresne 638
 Du Fresnois (André) . 529, 539
 Dufy (Raoul) 562
 Duhamel (Georges) 121, 303, 529, 544, 545, **546**, 549, 558
 Duyaidin (Edouaid) 40, 49, 99, **100-102**, 132, 386.
 Dumas (Pere) 240.
 Dumas (Fils) 163, 271, 462.
 Dumas (André) **249**
 Dumas (Georges) 308
 Dumesnil (Georges) . 489
 Dumur (Louis) **609**
 Duncan (Raymond) . 109
 Dunoyer de Ségonzac . 637
 Duparc 213.
 Du Plessys (Maurice) . 92, **203-204**.
 Dupouy (Auguste) . 610, **611-612**.
 Dupuy (E) 102
 Duikheim (Émile) . 300, 565, 598
 Duitain (Luc) 544, 545, **548**, 549
 Duvernois (Henri) **585-586**
 Dyssoïd (Jacques) **531**.
 Eckhoud (Georges) . 110.
 Einstein 395
 Elder (Maic) **612**
 Elskamp (Max) . **111**, 527, 537, 538
 Emerson . 142
 Ensor (James) 527.
 Éon (Francis) **250**, 614.
 Eilande (Albert) 489, **497**
 Espagnat (d') 637
 Espaiibes (Georges d') 614, **615**
 Estaunié (Edouard) . **600-602**
 Fabre (Émile) **632**.
 Fabre (Feidinand) 176.
 Fabre (J.-H.) **417**.
 Fagus 423, 496
 Faramond (Maurice de) . **622**
 Fargue (Léon-Paul) 40, 76, 97, 554, 560, **576-577**
 Farrere (Claude) **619**
 Fauchois (Rene) 636
 Faue-Goyau (Lucie-Felix) **429**
 Feneon (Felix) 105, 554
 Feiry 493
 Feydeau (Georges) **285-286**
 Flandreysy (C^{esse} de) 524
 Flaubert (Gustave) : 34, 45, 90, 387, 401, 439, 463
 Flers (Robert de) 432, **627-628**, 633
 Fleuret (Fernand) 562
 Fleury (Albert) : 492, **496-497**.
 Floquet 493.
 Florence (Jean) : 529
 Florian-Païmentier : 248
 Fontainas (Andie) . 111, **112**
 Forain 265
 Foulon de Vaulx **251**.
 Fort (Paul) . 40, 97, 125, 126, 201, **236-240**, 489, 490, 528, 529, 530, 572, 637
 Fourrest (Georges) **536**.
 Fouriet 407.
 Franc-Nohain : **536**.
 France (Anatole) . 9, 149, **151-156**, 157, 159, 165, 175, 177, 180, 196,

199, 202, 205, 207, 270, 294, 295,
296, **305-313**, 325, 385, 387, 393,
426, 431, **433-436**, 445, 578, 580,
592
 Franck (Paul) : 125.
 Franck (Henri) **404**
 Frapié (Léon) **521**
 Frêne (Roger) : **247**
 Freud 83, 258
 Frick (Louis de Gonzague) **571**
 Fromentin 439, 440
 Fumet (Stanislas) : 465
 Funck-Bientano 343
 Fustel de Coulanges : 327, 357, 396.

 Gachons (Jacques des) : **607**
 Galmot (Jean) 575.
 Galsworthy 420.
 Ganderax (Louis) 458.
 Gandhi 347, 348.
 Gandillot (Léon) : 286.
 Gasquet (Joachim) 246, **247**, 488,
 489, 490, 496, 636
 Gaubert (Ernest) 245.
 Gauguin : 40, 125, 528, 620
 Gautier (Judith) 32, **616**
 Gautier (Théophile) 17, 18, 173,
 288, 334, 440, 534, 579, 582
 Gavarni : 238.
 Gavault (Paul) : **286**
 Gaxotte (Pierre) : 343.
 Gayot (André) : 159
 Génier : 127, 133, 346, 632, 640, 641
 Géniaux (Charles) **611**
 Gérard-Gailly : 197, 456, 457
 Gérard d'Houville 337, 505, **508-509**, **590-591**
 Ghéon (Henri) 580
 Ghil (René) : 43, 92, 111, **120-121**,
 246, 248.
 Gide (André) : 9, 40, 55, 77, 91, 98,
 105, 123, 126, 133, 134, 135, 141,
 147, 148, 213, 221, 342, 343, 431,
 489, **497-504**, 529, 580
 Gilbert (Pierre) 357, **401**.
 Gillouin (René) : 228.
 Girard (Pierre) : 533
 Giraudoux (Jean) : 74, 131, 194, 487.
 Glatigny : 44, 536.
 Gleizes 344.
 Glesener (Edmond) 613.

Gobineau (Arthur de) : 328, 406.
 Godcfroy (Émile) 232, 529.
 Godfernaux 634
 Gogol 126
 Goncourt (Edmond et Jules de) : 13,
 18, 189, 196, 253.
 Goiceix (Septime) 610.
 Gordon Craig 125
 Gossez (A.-M.) : **251**, 614
 Goumont (Remy de) 33, 76, 91,
 104, 105, 132, 296, 343, 362, **385-394**, 395, 417, 465, 490.
 Goyau (Georges) 429
 Gregh (Fernand) **248**.
 Grillot de Givry 49
 Groux (Henri de) 461
 Guafra (Stanislas de) : 102, 137, 142,
 182, 603
 Guérin (Charles) 201, 211, 213,
 215, **232-235**, 242, 244, 245, 251,
 526
 Guéin (Maurice de) 218, 525, 526
 Guigou (Paul) : **207**
 Guilbert (Yvette) 215
 Guillaumin (Émile) **520**, 611
 Guinon (Albert) 271, **629**
 Gutry (Lucien) : 192, 434
 Gyp **265**, 306.

 Halévy (Daniel) : 343, 359, 368, 374.
 Halévy (Ludovic) 472, 593, 627.
 Hallays (André) : **425**
 Hamp (Pierre) 359, **418**.
 Hanotaux (Gabriel) : 330
 Haraucourt (Edmond) 93, **250**, **287**.
 Harlor **591**
 Harry (Myriam) **619**.
 Hartmann : 71.
 Haugmard (Louis) : **593**
 Hauptmann (G.) : 126
 Hebbel 342
 Hegel 39, 397, 415
 Heine (Henri) 71, 184, 239, 397,
 512, 531.
 Hello 462.
 Hély (Marc) : 160.
 Hennequin (Émile) : 102.
 Henriot (Émile) : **534**.
 Heredia (José-Maria de) : 165, 209,
 210, 211, 231, 242, 499.
 Hermant (Abel) : **253-257**.

- Hérolde (Ferdinand) 498
 Heir (Lucien) 295, 318, 358, 365, 375
 Hertz (Henri) 532
 Heivieu (Paul) 253, 257, 271, 276-277
 Hoffmann 568
 Houllévigue (Louis) · 418.
 Houssaye (Aisène) 579
 Hugo (Victor) 13, 17, 42, 59, 62, 65, 68, 121, 125, 146, 182, 204, 218, 222, 247, 248, 287, 288, 289, 319, 337, 339, 341, 372, 376, 377, 379, 448, 462, 466, 470, 473, 476, 480, 491, 512, 533, 551, 563
 Huët (Jules) 25, 46
 Huysmans (Joris-Karl) 13, 14, 19, 38, 57, 86-92, 94, 102, 117, 138, 174, 253, 460, 466, 490, 544.
 Hytier (Jean) 109
 Ibsen 125, 126, 149, 339, 410, 422
 Indy (Vincent d') 423, 537
 Jacob (Max) 76, 97, 528, 558, 559, 560, 561, 564, 567-571, 577, 597
 Jaergensen 100
 Jaloux (Edmond) 81, 82, 83, 246, 458, 488, 489, 490, 579, 580-582, 588.
 Jammes (Francis) 109, 148, 201, 212-222, 223, 232, 233, 242, 244, 247, 250, 251, 281, 303, 397, 423, 471, 489, 492, 504, 514, 526, 528.
 Janet (Paul) 293.
 Janvier (Le Père) · 448.
 Jarry (Alfred) · 9, 92, 94, 96-97, 133, 136, 141, 559, 562, 563, 568, 588.
 Jaurès 295, 356, 362, 374, 445, 449, 600.
 Jean (Lucien) : 514.
 Jousse (P.) 108
 Jouy (Jules) 93.
 Jouve (Pierre-Jean) : 544, 545, 548
 Joyce (James) 99.
 Jullien (Jean) · 271
 Kahn (Gustave) : 93, 98, 107, 116, 123, 404, 597.
 Kardec (Allan) 102
 Karsavina (Thamar) · 578, 582
 Keats 46.
 Kipling 103, 407, 616, 617, 619
 Klingsor (Tristan) · 529, 541, 572
 Krains (Hubert) 613.
 Kryszynska (Marie) 107
 Lacuzon (A.) 248
 Lafage (Léon) 613
 Lafargue (Maic) 244
 Lafon (André) 526, 592
 Lafoigie (Jules) 14, 15, 57, 58, 59, 70-75, 94, 97, 98, 103, 107, 108, 120, 123, 125, 145, 146, 181, 238, 342, 499, 538, 552, 554, 560, 563, 577, 588
 Lahor (Jean) 42, 49, 51.
 La Jeunesse (Elnest) 150.
 Lalou (René) 571
 Lamaitine (A. de) 64, 219, 229, 244, 247, 315, 316, 339, 400, 440, 492, 609
 Lamoureux (le chef d'orchestre) 49, 101
 Langlois (Charles-V.) · 367, 380
 Lanson (Gustave) 367, 379
 Lapaie (Hugues) 613
 Laprade (Victor de) 525
 Larbaud (Valéry) 223, 487, 554-555, 558, 559, 565
 Larguer (Léo) 247, 489, 490
 Larronde (Carlos) 556
 Larroumet (Gustave) 623.
 La Salle (Louis de) 533
 Lascais (Théodore) 489
 Lasserre (Eugène) · 135.
 Lasserre (Pierre) 367, 396-398
 La Tailhède (Raymond de) 179, 205, 204, 205, 206, 208.
 Laudet (Fernand) · 361.
 Laurens (Paul) 500.
 Lautréamont · 14, 76-84, 146, 410.
 Lavaud (Guy) 496, 529.
 Lavedan (Henri) 254, 265, 271, 609, 631.
 Laverne (A.) : 374.
 La Ville de Mirmont 531.
 La Villehervé · 614.
 Lavis (Ernest) : 375.
 Lazare (Bernard) 374, 498
 Lebesgue (Philéas) · 252
 Le Blond (Maurice) : 491, 492, 496.

- Leblond (Marius et Ary) 620-621
 Le Blond-Zola (Denise) 496
 Le Bon (Gustave) : 597
 Le Braz (Anatole) 178, 611, 636
 Le Cardonnel (Georges) 608
 Le Cardonnel (Louis) 50, 123, 124, 523-524, 539
 Lecat (Maurice) 143
 Lecomte (Georges) : 607
 Leconte de Lisle 17, 30, 53, 152, 182, 316
 Leconte du Nouy (Hermine) 265.
 Ledrain (Eugène) : 137
 Lefébure (Eugène) : 42
 Lefèvre (Frédéric) : 38
 Le Goffic (Charles) 160, 176-178, 179, 208, 342, 445, 535, 610, 611, 612, 636
 Lemaître (Jules) : 90, 152, 155, 159, 271, 274, 276, 305, 433
 Lemonnier (Léon) 49
 Lenéu (Marie) : 630.
 Lénine 348, 356.
 Lenormand 644.
 Leopardi 388.
 Léon XIII 347.
 Lepelletier (Edmond) 462, 493.
 Le Play 162, 327.
 Lerberghe (Van) 111, 112, 126, 131, 488.
 Leroux (Pierre) 396.
 Le Roy (Eugène) 177, 610
 Le Roy (Grégoire) 250
 Lesueur (Daniel) : 266
 Levet (Henri-Jean-Marie) : 554
 Lévi (Éliphas) : 137
 Lichtenberger (André) : 270, 592, 614.
 Lièvre (Pierre) 583.
 Lombard (Jean) : 614
 Lorrain (Jean) : 149, 173-174, 420, 428, 574, 614.
 Lote (Georges) : 108.
 Lotte (Joseph) : 359.
 Loti (Pierre) : 9, 149, 157-161, 175, 221, 332, 420, 431, 436-439, 440, 592, 616, 619.
 Louys (Pierre) : 40, 109, 149, 150, 165-167, 198, 209-210, 241, 342, 490, 578.
 Lugné Poe : 126, 127, 637.
 Mabile de Poncheville 358
 Mac-Orlan (Pierre) 140 567
 Maeterlinck 111, 112, 113, 123, 126, 127-131, 133, 136, 140, 142-144, 146, 180, 328, 339, 472, 481, 529, 537, 543, 546, 623, 643
 Magre (Maurice) 244-245, 490, 636.
 Maillol 591
 Maindron (Maurice) : 198, 579, 614-615.
 Maistre (Joseph de) 327
 Maistre (Xavier de) 588
 Mallarmé 9, 13, 14, 30, 38, 39-56, 66, 68, 69, 70, 83, 101, 103, 106, 109, 121, 123, 125, 136, 142, 145, 146, 168, 169, 205, 211, 221, 489, 498, 499, 523, 528, 529
 Mandin (Louis) 529, 530
 Marcel (Gabriel) 484
 Mardrus (Docteur) 506
 Margueritte (Paul) : 168, 269, 592, 615-616
 Margueritte (Victor) 269, 592, 615
 Marieton (Paul) 636
 Marinetti 552-553, 554, 559, 564
 Maritain 426, 466
 Mailow (Georges) : 111.
 Marni (Jeanne) 265
 Marsan (Eugène) : 401, 539
 Marsolleau (G) : 93
 Martin-Chauffier (Louis) 500
 Martin du Gard (Roger) 9
 Martineau (Henri) 250
 Martinet (Édouard) : 533
 Martino (Pierre) : 19.
 Marx (Karl) : 313, 356, 407, 415
 Massis (Henri) 412, 426, 443
 Matisse 558, 637, 638.
 Mauclair (Camille) : 40, 43, 97, 116, 126.
 Maupassant (Guy de) : 90, 157, 174
 Maurey (Max) : 286
 Mauriac (François) 525-526
 Maurras (Charles) : 95, 105, 134, 138, 152, 197, 203, 204, 205, 295, 305, 306, 316, 323-344, 354, 357, 365, 366, 368, 383, 393, 394, 396, 398, 399, 401, 403, 406, 417, 422, 446, 448, 453, 489, 610
 Maury (Lucien) : 421
 Max (de) : 125, 127.

- Mazel (Henri) 105, 197
 Meilhac (Henri) 627
 Mélon (Joseph) 250
 Ménabréa (Henri) 607
 Ménard (Louis) : 182, 445, 446.
 Mendès (Catulle) 17, 32, 44, 101, 287, 288, 462.
 Mérat (Albert) : 17, 63.
 Mercereau (Alexandrie) 121, 544, 548-549.
 Mercier (Louis) 525
 Mérédith (Georges) 342, 420.
 Méricime (Prosper) 166
 Meyer (Arthur) 95
 Meysenbug (Malvina de) 345
 Michelet : 59, 316, 330, 345, 354, 364, 369, 376, 380, 396, 480, 544, 609
 Mikhael (Éphraïm) 92, 122, 287.
 Mille (Pierre) : 616, 621.
 Milliet (Famille) 374.
 Milosz : 133, 526-527.
 Miomandre (Francis de) 586-588.
 Mirbeau (Octave) 130, 253, 263-264
 Mistral 217, 244, 325, 327, 397, 440, 609, 610
 Mithouard (Adrien) : 118, 296, 422-425, 534
 Mockel (Albert) : 110, 111, 529.
 Moineaux (Jules) 283, 284
 Mondor (Henri) 41, 42, 49.
 Monet : 424, 544
 Monier (Raoul) : 539
 Monnier (Henri) : 570
 Monod (Gabriel) 327
 Montépin (Xavier de) 464.
 Montesquiou (Robert de) : 91, 117, 148.
 Montfort (Eugène) : 492, 495-496.
 Montherlant (Henri de) : 9
 Morand (Paul) : 487, 554, 555.
 Morax (René) 636
 Moréas (Jean) : 9, 19, 30, 93, 95, 98, 104, 105, 115-116, 122, 124, 142, 178, 201, 202, 203, 204, 205, 208, 219, 220, 225-231, 232, 233, 235, 242, 325, 397, 529, 535, 545, 603, 636.
 Moreau (Gustave) 45, 211, 246.
 Morice (Charles) : 93, 101, 104, 151, 208, 423.
 Morland (Jacques) : 343
 Mostier (Alfred) 249, 637.
 Moselly (Émile) 613
 Mounet 277, 636
 Muchart (Henri) 244, 245.
 Mugnier (Abbe) : 87, 89
 Muhlfield (Lucien) : 606
 Muirger 516
 Musset (Alfred de) : 32, 131, 239, 337, 372, 508, 559, 590, 591.
 Mylès (Henri) 436
 Napoléon : 376, 463, 511.
 Nau (John-Antoine) : 121, 528, 608.
 Neveux (Pol) 592
 Nerval (Géraud de) 53, 61, 66, 83, 237, 238, 440, 454, 562, 577, 609.
 Nesmy (Jean) : 613
 Nietzsche 103, 197, 316, 328, 345, 382, 391, 397, 406, 409, 422, 426, 514, 515
 Nigond (Gabriel) 613, 635
 Nijinsky 578
 Noailles (C^{te}¹⁹¹⁸ Anna de) 222, 243, 303, 337, 404, 489, 505, 509-513, 533, 590, 591
 Nodier (Charles) 83
 Noisay (Maurice de) : 534, 539.
 Nordau (Max) 118
 Normandy (Georges) 174.
 Nothomb (Pierre) 251.
 Nouet (Noel) 525.
 Noulet (E) : 51.
 Novalis 39, 142.
 Nozière 633.
 Orliac (Antoine) 246.
 Ormoy (Marcel) : 534.
 Papus 102, 137
 Patricia (Miss) : 507.
 Paul-Boncour (J) : 491.
 Pawlowski (Gaston de) : 419.
 Payen (Louis) : 636
 Péguy (Charles) : 218, 295, 304, 342, 343, 346, 349, 354, 357-384, 397, 401, 403, 417, 422, 425, 445, 466, 467, 477, 533.
 Péladan : 95, 97, 102, 125, 132, 133, 135, 136-138, 142, 173, 603, 636
 Pellerin (Jean) : 538, 540-541, 563.
 Pène (Annie de) : 591-592

Penon (M^{re}) 324
 Peuceau (Louis) 562
 Pergaud (Louis) 612
 Perrin (Cécile) 513
 Perrin (Jules) 607
 Petit (Camille) 266
 Peslouan (Lucas de) 359
 Philippe (Charles-Louis) 140, 431, 489, 514-519, 521
 Piachaud (René-Louis) : 533.
 Picard (André) 630
 Picasso 558, 561, 567, 573, 597, 637.
 Pilon (Edmond) 580.
 Pioch (Georges) 497
 Plessis (Frédéric) 207, 208, 269
 Poe (Edgar) 32, 33, 42, 47, 49, 99, 102, 103, 342, 466, 574.
 Poiret (Paul) 578, 637
 Poizat (Alfred) 40, 637
 Polti (Georges) 133.
 Pomatiols (Charles de) 175
 Ponchon (Raoul) 342, 535-536
 Pontavice (R de) 36
 Porché (François) 19, 22, 28, 359
 Porto-Riche (Georges de) 272-273, 275, 629
 Pourrat (Henri) 514.
 Pottecher (Maurice) 636
 Pouvillon (Émile) 176.
 Prévost (Jean) 412
 Prévost (Marcel) : 253, 258-259
 Proudhon 20, 336, 358, 421, 609
 Proust (Marcel) : 9, 302, 303, 342, 439, 459, 583
 Provins (Michel) 592
 Psichari (Ernest) 583, 401-403, 426
 Psichari (Jean) 402
 Puvis de Chavannes 98

 Quillard (Pierre) 122, 126, 132.
 Quinet (Edgar) 42, 354, 396
 Quinton 386, 390.

 Rachilde 149, 173, 189.
 Radiot (Paul) 620, 621.
 Ramuz 609
 Raynaud (Émile) : 189, 203, 204.
 Read (M^{lle}) 138.
 Rebell (Hugues) : 138, 150, 195-199, 393, 458, 488.
 Reboux (Paul) : 608.

Régnier (Henri de) 40, 55, 98, 103, 108, 112, 123, 145, 149, 165, 195, 201, 209, 211, 213, 215, 232, 241-243, 342, 490, 497, 498, 508, 529, 534, 579-580, 590, 614
 Reinwald (Albert) 533
 Reinhart (Max) 125
 Remouchamp 111
 Renan (Ernest) 106, 154, 164, 177, 179, 184, 185, 196, 294, 316, 317, 327, 339, 341, 342, 368, 373, 389, 393, 397, 398, 402, 426, 444, 450, 462, 480, 533, 610
 Renaud (Jules) : 94, 105, 149, 150, 188-194, 199, 271, 280-282, 488, 537, 593.
 Renéville (R. de) 65
 Retté (Adolphe) 105, 122, 497
 Réval (Gabrielle) 608
 Reverdy (Pierre) 55, 560, 576
 Rey (Étienne) 628
 Ricard (Xavier de) 17.
 Richepin (Jacques) 636.
 Richepin (Jean) 7, 60, 226, 287, 288, 462.
 Rictus (Jehan) 489, 521-522
 Rieux (Lionel des) 205
 Rimbaud (Arthur) : 14, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 61-69, 70, 77, 83, 84, 92, 94, 106, 107, 108, 120, 125, 136, 145, 146, 341, 467, 470, 474, 475, 531, 544, 560, 565
 Riou (Gaston) : 426-427.
 Rivière (Jacques) 467
 Rivoire (André) 250, 630, 635.
 Robert (Louis de) 269-270.
 Rod (Édouard) 101, 259, 267-269, 602.
 Rodenbach (Georges) 40, 92, 111, 132, 139, 168, 175, 176, 250, 529, 538.
 Rodin : 148, 493.
 Roggers (Henriette) : 507.
 Roland (Marcel) : 418.
 Rolland (Roman) : 295, 343, 344-354, 359, 364, 403, 426.
 Rollinat (Maurice) : 93.
 Rolmer (Lucien) : 532
 Romains (Jules) 109, 238, 405, 544, 545, 547, 549-552, 571, 597-600.
 Rops (Félicien) : 89.

- Rosetti (Dante) 103.
 Rosny (J.-H.) 9, 113, 253, **260-263**
 Rostand (Edmond) 15, 126, **287-290**, 537, 622, 635
 Rostand (Maurice) **533**
 Rouart (Louis) 423
 Rouche (Jacques) 637, 638
 Roupnel (Gaston) **612**
 Roussel (Albert) 537
 Rousseau (Le douanier) 561
 Rousselot (Abbé), 108
 Royere (Jean) 55, 121, **528**
 Roz (Firmin) **421**
 Rubinstein (Ida) . 578
 Ruyters (André) 490, 580

 Sageret (Jules) **394-395**
 Sainte-Beuve : 183, 222, 247, 328, 330, 406, 533
 Saint-Georges de Bouhélier 222, 489, 490, 491, **493-495**, 497, **638-644**
 Saint-Léger-Léger (Saint John Perse) **555**
 Saint-Pol-Roux 112, **116**, 132, 146, 148.
 Saisset (Frédéric) **245-246**
 Salis (Rodolphe) 93, 274, 462
 Salmon (André) 76, 529, 558, 559, 560, 561, 565, 567, **571-574**, 577
 Samain (Albert) 93, 201, 209, **210-211**, 213, 217, 232, 251, 490, 523, 534
 Sand (George) . 221, 258, 337, 353, 406, 590, 609
 Sarcey (Francisque) 152.
 Sarment (Jean) . 74
 Sartre (Jean-Paul) 7
 Satie (Erik) 203, 537.
 Saurat (Denis) 51
 Sauvage (Cécile) . **514**.
 Savignon (André) **612**
 Schelley . 342.
 Schelling : 397
 Schopenhauer . 71, 101, 184, 267, 397, 542.
 Schuré (Edouard) 101, 102, 137.
 Schwab (Raymond) 169
 Schwob (Marcel) 74, 91, 98, 136, **139-141**, 147, 174, 189, 221, 490, 562, 613.

 Séailles (Gabriel) 365.
 Sébillot (Paul) 614
 See (Edmond) **629**.
 Ségalen (Victor) **620**
 Seillière (Bacon) **405-408**
 Sénéchal (Christian) 348, 353
 Seit 637
 Sertillanges (Père) . 301
 Séverin (F) 250.
 Sholl (Aurelien) 105
 Sicard (Emile) 490
 Signoret (Emmanuel) 209, **210**, 246, 489, 490
 Silvain 277
 Silvestre (Armand) . 287
 Simone (M^{lle}) 625.
 Sorel (Georges) 295, **354-357**, 368, 369
 Souchon (Paul) **246**
 Souday (Paul) 133, 615
 Soupault (Philippe) 76, 83
 Soury (Jules) 317, 340, 445, 446
 Souza (R de) 108, 120, **122**, 423, 529
 Spezzafumo (Suzanne) **429**
 Spiess (Henri) **533**
 Spire (André) 108, **404**, 405
 Staline 348
 Steinlein 93
 Stendhal 163, 169, 255, 316, 388, 401, 407, 412, 413, 533.
 Stevenson 140
 Stravinsky 578, 638
 Strentz (H) 134, **530**
 Strindberg 103, 339
 Stuart-Merrill 105, **117**, 146, 490, 497
 Suares (André) : 49, 359, **408-411**, 417.
 Sudermann 425.
 Sue (Eugène) . 609.
 Sully-Prudhomme . 7, 17, 208, 251.
 Swinburne 103

 Tagliani (La) . 489
 Tailhade (Laurent) 40, 92, 93, **94-96**, 105, 126, 210, 253, 466
 Taine 138, 162, 182, 208, 293, 296, 309, 316, 317, 319, 325, 327, 341, 342, 373, 396, 450, 544, 609.
 Tarde (Alfred de) . 426.

Tarde (Gabriel) 549
 Tarride 125
 Tellier (Jules) · 179, 204, **207-208**, 305
 Tennyson 240, 524.
 Termier (Pierre) 418
 Thaly (Daniel) 252
 Tharaud (Jérome et Jean) · 359, 621.
 Thérive (André) 49
 Thibaudet (Albert) · 330, 343, 609.
 Thibon (Gustave) 384
 Thierry (Albert) 593
 Thomas (Louis) 593
 Tinan (Jean de) **149-150**
 Tinayre (Marcelle) **589-590**.
 Thubert (Emmanuel de) **525**
 Tisserand (Ernest) 529
 Tolstoi 100, 102, 103, 125, 328, 339, 342, 345, 346, 349, 353, 354, 410, 422, 425, 515, 543
 Tonquedec (Pète de) 302
 Toulet (Paul-Jean) 75, 221, 222, 496, 534, 539, **541-542**, **584-585**, 588.
 Toulouse-Lautrec · 537.
 Touny-Léris 247
 Tourguenev 102, 339
 Trarieux (Gabriel) **629**.
 Tudesq (André) 565.
 Twain (Marc) · 588

 Vaissière (Robert de la) · 538.
 Valabrègue (Albin) : 286
 Valéry (Paul) 9, 38, 40, 54, 55, 103, 109, 112, 146, 147, 148, 374, 400, 412, 413, 542
 Vallette (Alfred) 189
 Vallery-Radot (Robert) · **526**.
 Vallès (Jules) · 462
 Vallotton (Benjamin) **609**,
 Valmont (Gustave) : **533**.
 Valmy-Baysse **250**.
 Vandeputte (Henri) · 490, 492, 519.
 Van Dongen · 567.
 Variot (Jean) : 354.
 Varlet (Théo) · **530-531**.
 Vaudoyer (Jean-Louis) : **534**, 579, **582-583**, 637.
 Vaugeois (Henri) · 325.
 Venancourt (Daniel de) : 250.
 Vêrane (Léon) : 538, **541**.

Verhaeren · 40, 103, 111, **113-115**, 118, 121, 132, 175, 176, 244, 251, 303, 488, 491, 492, 504, 529, 538, 543, 549, 551, 553, 559
 Veilaine (Paul) · 13, 14, 15, **17-30**, 40, 42, 43, 54, 55, 57, 58, 59, 63, 66, 67, 69, 70, 76, 89, 92, 93, 94, 98, 105, 106, 123, 126, 136, 146, 148, 178, 181, 203, 211, 222, 229, 231, 239, 249, 316, 372, 446, 462, 480, 491, 493, 523, 538, 564, 576
 Vermeuouse (Arsene) 252
 Vérola (Paul) 126
 Veuillot (Louis) 462
 Vicaire (Gabriel) 93, **178**
 Vidal de la Blache · 418, 609.
 Viélé-Griffin · 40, 98, 108, **118-120**, 132, 145, 146, 148, 404, 423, 497, 498, 528, 529
 Vigny (Alfred de) 43, 123, 151, 229, 234, 250, 339, 341, 364, 531.
 Viguier (Charles) 38
 Vildrac (Charles) 545, **547**, 549, 597, 644
 Villetard (Pierre) 586
 Villey (Pierre) **419**.
 Villiers de L'Isle-Adam : 13, 14, **31-38**, 39, 43, 44, 76, 101, 102, 103, 106, 112, 125, 126, 173, 181, 387, 460, 464, 562, 574.
 Viollet-le-Duc 422.
 Viollis (André) · 244, 492, **496**.
 Visan (Tancred de) · 423, 529
 Vittoz (René) **533**
 Viviani 373.
 Vivien (Renée) · 337, 505, **507-508**, 610.
 Vogué (Melchior de) · 102, 443.
 Voiron (Sebastien) · 556.
 Voisin (Joseph) · 611.
 Voisins (Gilbert de) 489, **592**, **617**.
 Vollard (Ambrose) : 247.
 Vuillard · 125, 537.

 Walt-Whitman : 104, 117, 119, 197, 342, 543, 549, 553, 598,
 Wagner : 32, 38, 49, 100, 101, 102, 135, 171, 267, 328, 339, 442, 524.
 Weeland : 239.
 Wells : 420.
 Whistler : 40.

- | | |
|------------------------------------|--------------------------------------|
| Wilde (Oscar) · 256. | Yver (Colette) · 593, 595. |
| Willette 93. | |
| Willy 105, 536, 539 | Zamacois (Miguel) 636. |
| Wyzewa (Théodore de) · 43, 93, 98, | Zangwill 373, 404 |
| 99-100, 101, 102, 103, 121, 147, | Ziegler (H) 533 |
| 181, 183, 316, 387 | Zidlet (Gustave) 525 |
| Wolf (Pierre) 633 | Zola (Émile) 7, 13, 86, 87, 91, 142, |
| Yell (Michel) . 593 | 267, 269, 418, 462, 491, 493, 496, |
| | 549 |

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	7
------------------------	---

PREMIÈRE PARTIE

LE TEMPS DU SYMBOLISME

CHAPITRE PREMIER. — LE SYMBOLISME.	17
I. VERLAINE	17
II. VILLIERS DE L'ISLE-ADAM.	31
III. MALLARMÉ	39
IV. CORBIÈRE	57
V. RIMBAUD	61
VI. LAFORGUE	70
VII. LAUTRÉAMONT.	76
VIII. L'ÉCOLE SYMBOLISTE	85
I. <i>L'ambiance</i>	85
II. <i>L'évolution de J.-K. Huysmans</i>	86
III. <i>Les Décadents</i>	92
1. Tailhade	94
2. Alfred Jarry	96
IV. <i>Des Décadents aux Symbolistes</i>	97
V. <i>L'influence étrangère</i>	99
1. Wyzewa	99
2. Dujardin	100
3. Autres agents	102

VI. <i>L'essai des jeunes revues</i>	104
VII. <i>Le programme symboliste</i>	105
VIII. <i>Le vers libre.</i>	107
IX. LES POÈTES SYMBOLISTES	110
I. <i>Les poètes symbolistes belges</i>	110
II. <i>Émile Verhaeren</i>	113
III. <i>Moréas symboliste</i>	115
IV. <i>Les purs du Symbolisme français</i>	116
V. <i>Adrien Mithouard</i>	118
VI. <i>Francis Viéty-Griffin</i>	118
VII. <i>René Ghil</i>	120
VIII. <i>Quelques autres</i>	122
IX. <i>Ceux qui évolueront</i>	122
X. LE SYMBOLISME AU THÉÂTRE	125
I. <i>Le théâtre d'art, le théâtre de l'Œuvre</i>	125
II. <i>Maurice Maeterlinck</i>	127
III. <i>Quelques autres, Belges et Français</i>	131
IV. <i>Le Symbolisme, riche source</i>	132
1. <i>Ubu-Roi</i>	133
2. <i>Deux débuts</i>	134
3. <i>Un wagnérien</i>	135
XI. ROMANCIERS, CONTEURS ET MORALISTES DU SYMBOLISME	136
I. <i>Péladan</i>	136
II. <i>Marcel Schwob</i>	139
III. <i>Alfred Jarry</i>	141
IV. <i>Paul Adam</i>	141
V. <i>Maeterlinck</i>	142
XII. CONCLUSION	145
CHAPITRE II. — EN FACE DU SYMBOLISME	149
I. PREMIÈRE PÉRIODE D'ANATOLE FRANCE	151
II. LES AMOURS DE LOTI	157
III. PAUL BOURGET, MARQUIS	162
IV. LE CONTE ARTISTE	165

TABLE DES MATIÈRES

661

V. HARDIESSE ET ÉCHEC D'ÉLÉ MIR BOURGES . . .	168
VI. LE COIN DES DÉMONIAQUES	173
1. Rachilde	173
2. Jean Lorrain	173
VII LE TERROIR	175
1. Charles de Pomairols	175
2. G Rodenbach	176
3. Charles Le Goffic	176
4. Barrès breton	179
VIII UNE ANNÉE PRIVILÉGIÉE	180
I. <i>Le premier Barrès</i>	180
II. <i>Jules Renard</i>	188
III. <i>Boylesve et Rebell</i>	195
CHAPITRE III. — L'ÉVOLUTION POÉTIQUE . . .	201
I. LES POÈTES ROMANS	202
II. MAINTENEURS DE HAUTES DISCIPLINES . . .	207
III. AMALGAMES	209
1. Pierre Louys	209
2. Emmanuel Signoret	210
3. Albert Samain	210
IV. FRANCIS JAMMES	212
V. HENRY BATAILLE	223
VI. JEAN MORÉAS	225
VII. INFLUENCE DES « STANCES »	232
VIII. PAUL FORT	236
IX. LES HARMONIES D'HENRI DE RÉGNIER . . .	241
X. LE MÉDITERRANÉISME	244
XI. L'HUMANISME	248
XII. NOUVEAUX AMALGAMES	249
CHAPITRE IV. — LE ROMAN D'ANALYSE	253
I. PSYCHOLOGUES SOCIAUX	253
1. Abel Hermant	253

2. Paul Hervieu	257
3. Marcel Prévost	258
4. Léon Daudet	259
5. J.-H. Rosny	260
6. Art Roë	263
7. Octave Mirbeau	263
II. ROMANCIÈRES	265
III PSYCHOLOGUES DE L'INDIVIDU	267
1. Édouard Rod	267
2. Paul Margueritte	269
3. Quelques autres	269
CHAPITRE V. — NOUVEAUTÉS DE THÉÂTRE	271
I. THÉÂTRE DE RÉALISME PSYCHOLOGIQUE	271
1. Porto-Riche	272
2. Maurice Donnay	273
3. Jules Lemaître	276
4. Paul Hervieu	276
5. F de Curel	277
6. Jules Renard	280
II. THÉÂTRE COMIQUE	283
1. Courteline	283
2. Georges Feydeau	285
3. Autres auteurs	286
III. THÉÂTRE EN VERS	287

DEUXIÈME PARTIE

D'UN SIÈCLE A L'AUTRE

CHAPITRE PREMIER. — LA PENSÉE	293
I. BERGSON LIBÉRATEUR	297
1. Biographie	297
2. Le moi et l'Univers	297
3. Panorama de l'œuvre	299
4. L'Écrivain	302
5. L'Influence sur la littérature	303

II. LE CARREFOUR	305
I <i>Anatole France politique</i>	305
II <i>Barrès politique</i>	313
III. <i>Charles Maurras</i>	323
1. Origine et formation	323
2. Les sources d'idées	326
3. Idée générale de l'œuvre	329
4. La doctrine	334
5. L'écrivain	337
6. Difficultés	338
7. L'influence	343
IV. <i>Romain Rolland</i>	344
1. La vie	344
2. Les sources	345
3. L'œuvre	345
4. Jean-Christophe	349
5. L'écrivain	353
6. L'influence	353
V. <i>Georges Sorel</i>	354
VI. <i>Charles Péguy</i>	357
1. La vie	357
2. Position de Péguy	360
3. Profils d'œuvres	369
Les poèmes	369
Ouvrages de prose	372
4. La forme de l'œuvre	376
5. Objections	379
6. Conclusion	382
III. AVENUES	385
I. <i>Libertins</i>	385
1. Rémy de Gourmont	385
La vie	386
L'œuvre	387
L'esprit de Gourmont	389
Deux positions gourmontines	390
Conclusion	393
2. Jules Sageret	394

II. Maurrassiens	396
1. Pierre Lasserre	396
2. Jacques Bainville	398
3. Pierre Gilbert	401
III. Un Péguyste . Ernest Psichari	401
IV. Points de vue juifs	403
1. André Spue	404
2. Henri Franck	404
V. Un bérétier de Brunetière	405
VI Individualistes	408
1. André Suarès	408
2. Alain	412
IV. AUTRES ESSAYISTES	417
I. Connaissance de la nature et de la peine des hommes	417
II. Connaissance de la mappemonde	4-0
1. Enquêtes sur les deux continents	420
2. Enquêtes sur la France	422
Adrien Mithouard	422
André Hallays	425
Agathon	425
Gaston Riou	426
III. Recherche du bonheur	427
CHAPITRE II. — LES LETTRES	431
I. ÉPANOUISSEMENT ET ACHÈVEMENT DE QUELQUES MAÎTRES	433
I. Anatole France créateur original	433
II. Loti voyageur	436
III Maturité de Barrès	439
IV. Son bilan	446
V. Boylesve méconnu	455
II. CONTRASTE DE BLOY ET DE CLAUDEL	460
I. Léon Bloy	460
II. Paul Claudel	466

1. Le système d'expression	467
2. Les sources.	470
3. La pensée de Claudel	475
4. Rapports de la foi et de la poésie	477
5. L'œuvre lyrique	479
6. Le théâtre	480
7. L'influence	486
III. LE RÉALISME LYRIQUE	488
I. <i>L'École d'Asix</i>	489
II. <i>Le Naturisme</i>	490
1. Les théories	490
2. Bouhélier poète et romancier	493
3. Eugène Montfort	495
4. Autres naturistes	496
5. L'influence	497
III. <i>Le Gide des Nourritures</i>	497
IV. <i>Les Amazones</i>	504
1. Lucie Delarue-Mardrus	505
2. Renée Vivien	507
3. Marie Dauguet	508
4. Gérard d'Houville	508
5. Comtesse de Noailles	509
6. Autres poétesses	513
V. <i>Littérature de sympathie populaire</i>	514
1. Charles-Louis Philippe	514
2. Lucien Descaves	519
3. Émile Guillaumin	520
4. Marguerite Audoux	520
5. Léon Frapié	521
6. Jehan Rictus	521
IV. L'ÉVOLUTION POÉTIQUE	523
<i>Développement des traditions</i>	523
1. Chrétiens	523
Louis Le Cardonnell	523
Autres poètes chrétiens	525
Le groupe mauriacien	525
2. Milosz	526
3. Mallarméens	528

4. Néo-symbolistes	528
5. Romantiques	531
6 Sages et bien-disants	533
7. Drolatiques	535
8. Fantaisistes	537
9. P.-J. Toulet	541
V. OFFENSIVE MODERNISTE	543
I. <i>L'Abbaye</i>	543
1. Historique	543
2. Langage nouveau	544
3. Les œuvres	545
II. <i>L'Unanimité</i>	549
Jules Romains poète	549
III. <i>Le modernisme total</i>	552
1. L'influence étrangère	552
2. Le voyage perpétuel	553
3. Le Simultanéisme	556
4. Le Synoptisme polyplan	557
5. Le Cubisme	558
IV. <i>Poésie et prose du Cubisme</i>	558
1. Apollinaire	560
La vie et l'œuvre	560
Le poète	563
L'influence	566
2. Max Jacob	567
La vie	567
Le poète	568
Le prosateur	569
L'influence	571
3. André Salmon	571
4. Cendrars	574
5. Pierre Reverdy	576
6. L.-P. Fargue	576
VI. ROMANCIERS NOUVEAUX	578
I. <i>Climat de jeu</i>	578
1. Le roman d'art	578

Henri de Régnier	579
Edmond Jaloux	580
J -L. Vaudoyer	582
Marcel Boulenger	583
2. Le roman de la fantaisie et de l'humour	584
3. Le roman romanesque d'idées	589
II. <i>Romans d'amour</i>	589
1. Marcelle Tinayre	589
2. Confidences de poétesses	590
3. Autres auteurs	591
III. <i>Le roman des âges</i>	592
1. Miroir de l'enfance	592
2. Miroir de l'adolescence	593
IV. <i>Romanciers sociaux à thèses catholiques</i>	593
V. <i>L'épanouissement de la vie unanime</i>	597
VI. <i>Les romanciers de l'idéal</i>	600
VII. <i>Historiens et peintres des mœurs</i>	602
1. Paul Adam	602
2. Lucien Muhlfeld	606
3. Georges Lecomte	607
4. Autres auteurs	607
VIII. <i>Romanciers de mœurs provinciales</i>	609
1. Bretagne	611
2. Îles d'Océan	612
3. Autres provinces	612
IX. <i>Romanciers d'histoire</i>	614
X. <i>Romanciers exotiques</i>	616
VII. LE THÉÂTRE	622
I. <i>Grandes vedettes</i>	622
1. Henry Bataille	622
2. Henry Bernstein	625
3. Flers et Caillavet	627
II. <i>Les psychologues</i>	629
III. <i>Une disciple de Cœuret</i>	630
IV. <i>Peintres de mœurs</i>	631

V	<i>Boulevardiers</i>	633
VI	<i>Tristan Bernard</i>	633
VII.	<i>Séquelle de Rostand</i>	635
VIII.	<i>Théâtre de plein air</i>	636
IX.	<i>Novateurs</i>	637
1.	Innovations dans la mise en scène	637
2.	Une date : <i>Le Carnaval des enfants</i>	638
3.	Les autres pièces de Bouhéliier	639
4	Conclusion	643
INDEX DES NOMS CITÉS		645

ACHEVÉ D'IMPRIMER SUR LES
PRESSES DE L'IMPRIMERIE
DARANTIERE A DIJON, LE
DIX SEPTEMBRE M CM. XLVIII

N° d'édition 697

Dépôt légal 1947 et 3^e trimestre 1948